

南 華 大 學

文學研究所碩士論文



研 究 生：李泓泊

指導教授：翁文嫻 先生

中華民國 93 年 6 月

南 華 大 學

文學系

碩 士 學 位 論 文

羅智成詩研究

研究生：李 泓 洎

經考試合格特此證明

口試委員：陳啟佑

符子娟

李正治

指導教授：符子娟

所 長：陳章錫

口試日期：中華民國九十三年六月二十八日

摘要

筆者擬以羅智成詩作內容作為本論文主要的研究對象。本論文共分成五章。第一章 緒論，共分三節，第一節 研究動機 與第二節 論文架構 外，第三節 羅智成詩集介紹 將詩人至今所出版過詩集的內容特色，作一次概略性的述介，以便接下來深入研究時，能有基本的認知與理解。第二章 詩人創作淵源與創作觀，分成三節，第一節 象徵主義的影響，羅智成受到象徵主義的影響甚深，因此筆者意欲深入瞭解他們內在的關聯性；第二節 中外詩人的影響，探討里爾克、紀德、以及徐志摩、方莘等人對羅智成創作的影響；第三節、詩人的創作觀 一節，介紹詩人的創作觀念。

第三章、詩作的思維內涵，此章共分成五節，主要探討詩人的創作思維內涵表現：第一節 堅持孤獨的品質，「孤獨」在詩人的創作過程裏，是相當重要的精神信念；第二節 思索死亡的位置，「死亡」乃是詩人從早期至今不斷致力思索的生命困題；第三節 延伸夢境的空間，以空間的角度，研究詩人在詩作中空間的發展與變化；第四節 重塑人格的典範，詩人以中國歷史文化人物為典範，欲為現代普遍低迷的人性，重新模塑值得學習發展的人格特質；第五節 側繪女性的逸影，詩人筆下的女性形象極為生動豐富，牽動詩人愛情世界的遭遇，詩中的女性亦代表詩人內心另外一面的陰性特質。

在第四章、詩作的形式技巧，此章分成四節，主要探討詩人在詩作裏所表現出的一些技巧與手法。第一節 變化的詩形，此節分成兩點，一為詩行的變化、二為文字的變化；第二節 流動的絮語，探討詩人在詩裏營造一種流動不拘的敘述方式，令詩的情意表達愈馥郁多姿；第三節 輕盈的意象，研探詩人在意象上經營的用心與獨特；第四節 動人的修辭，以修辭學的角度，去探究詩人詩意動人的特質。第五章、結論，本論文之總結。

【關鍵詞】：羅智成、現代詩

羅智成詩研究

目 錄

第一章、緒論	1
第一節、研究動機	1
第二節、論文架構	5
第三節、羅智成詩集介紹	7
第二章、詩人的創作淵源與創作觀	26
第一節、象徵主義的影響	26
第二節、中外詩人的影響	38
第三節、詩人的創作觀	58
第三章、詩作的思維內涵	65
第一節、堅持孤獨的品質	65
第二節、思索死亡的位置	86
第三節、延伸夢境的空間	111
第四節、重塑人格的典範	137
第五節、側繪女性的逸影	166
第四章、詩作的形式技巧	197
第一節、變化的詩形	197
第二節、流動的絮語	207
第三節、輕盈的意象	216
第四節、動人的修辭	228
第五章、結論	236
附錄一：「羅智成詩集版本修改狀況」	239
附錄二：「羅智成相關研究資料初編」	249
參考文獻	261

第一章、緒論

第一節、研究動機

如果飛到自己的視線以外：

在宇宙的邊緣的鄉愁

將是好大一個籠子。

如果，我的翅膀偏偏在其外

我的能力超出我視窮的地方

如果，我只是祂所縱容，所忘記¹

民國六十四年，正值二十歲的年輕詩人，羅智成，自費出版他的第一本處女詩集《畫冊》。在這之前，詩人十六歲就正式發表作品，十九歲即獨力撐起一座宏偉鉅製的「鬼雨書院」。如今飲譽詩壇甚久的羅智成，曾經亦是一名默默亟欲拓寬自我創作領域的「詩少年」。詩少年背部長出一對稚嫩的翅膀，卻無懼於自己的年輕羞澀，搏翼而起，飛出人類一切的視線之外，他以飛離目前居處的地球為目標，目擊宇宙未知之境，彷彿地球正是宇宙間最大的「籠子」，而他要逃離這層束縛，翅膀即是他魔力、自由的來源，縱情翩翩於廣漠的太空，當他遠觀著地球的樣貌，令我們見識到什麼才是真正遙遠的鄉愁。

正如楊宗翰所言：「詩少年勇於突破規則、勇於頂撞一切、勇於把詩推向無人（也包括自己）能夠預知的境地。甚至可以說，詩少年所跨出的最遠距離，正劃定了未來詩宇宙擴張後的疆界。²」詩少年初生的力量，便巨大到非神所能掌控，神也只能縱容他的驕恣與任性，看他如何噴薄自身的才情潛能，盡情試出屬於自己的銀河軌道。

¹ 見《畫冊》畫冊 組詩其中之一首「原野之房間」。

² 楊宗翰所感嘆的「詩少年」為方莘與黃荷生兩人，見《台灣現代詩史：批判的閱讀》（台北：巨流，2002年6月）頁89。另外，楊照在《夢與灰燼—序《生不值得活—楊澤詩選》一文談到楊澤這一位詩少年的狀況，「年少早慧的詩人一個個冒出頭來，在三十歲，甚至更早之前，寫出令人驚訝驚豔的傑作，然後在大家正努力練習記得他的名字，以及一些必然拗口的詩句時，在我們都還沒回過神來之前，他們就停止寫詩了」、「詩與少年，或少年心境緊密連結，這是台灣現代詩史上無可推翻的必然。或自願或被迫地離開了少年心境之後，便不再有詩。」收入《夢與灰燼—戰後文學史散論二集》收入《夢與灰燼—戰後文學史散論二集》（台北：聯合文學，1998年4月）頁151。

羅智成憑藉著強烈的創作自覺性與努力，蛻變成長，不斷地調整自己寫詩的軌道，在創作的過程中，他與世人的口味還有一些差距，不過他仍然企圖領導讀詩者的口味。

筆者初讀羅智成的詩作，很難不為他特殊的抒情文字風格所吸引，在每一首詩裡頭，都可以看見詩人靜肅掘挖尚未為人探勘的詩性礦脈，相信這世界上，真有一顆顆如童話般發光的星石，無以名狀的新且純粹。筆者驚嘆他扯動的不只是些微的情感鬚絲，而是從遠古以前就深埋在人類意識底層，尚未清明的原始的能源，一被驚攪，便開始不安地竄動、成長，由小漸大地形成宇宙。

因此，當鄭愁予說他的詩是「思想由藝術的處理而透明起來³」，我們便覺得這是相當貼切的讚譽，而林耀德在自己所劃定的詩史分期，將羅智成納入他的「文化觀的辯證時期」階段，並且說明其成就：「楊牧、羅青、羅智成等詩人在文體、詩思和詩的結構上造成巨大的變革等。⁴」另外在「不安海域——八〇年代前期臺灣現代詩風潮試論」一文中，林耀德亦寫道，不可「忽略個別詩人對於『詩風潮』與可能有其劃時代的作為，並進而造成思潮的重大轉機和質變。」他在註解裏進一步提到羅智成：

七〇年代除了可以納入向文五大特色的詩社外，個別詩人的影響力不容抹煞，楊牧、余光中對於古典素材的新開拓與新肯定自有其獨立的重要意義；當時新世代詩人作品的強大魅力，如羅青的《吃西瓜的方法》、羅智成的《畫冊》、楊澤的《薔薇學派的誕生》俱造成巨大的影響，其具體徵候，當可自八〇年代崛起的新世代詩人作品獲得證實，⁵

林耀德相當肯定羅智成在詩藝上的成就與影響，試舉一例，其中「以古樂府『上邪』為骨架而再鑄新詞者，以羅智成的『上邪曲』為始作俑者⁶」，遂造成詩壇一股「上邪曲」改寫風潮，如曾淑美「上邪曲」、林婷「戀愛物語：上邪注」、甚至是林耀德自己「上邪」一詩，皆仿倣羅智成的鋪排架構，重新變化樂府詩「上

³ 見從第一本詩集談起《現代詩》復刊 16 期（1990 年 12 月），頁 14。

⁴ 見林耀德《重建當代台灣詩史——《時代之風——當代文學入門》》（鄭明嫻、林耀德編著，台北：幼獅，1991 年）頁 137。

⁵ 見林耀德「不安海域——八〇年代前期臺灣現代詩風潮試論」《重組的星空》（台北：業強，1991 年 6 月）頁 3、47。

⁶ 見林耀德《積木頑童——一九四九以後》（台北：爾雅 1986 年）頁 136。

邪曲 一詩的精神風貌⁷。總而言之，羅智成的詩藝成就，以及所造成巨大的創作潮流，皆在現代詩壇上留下清楚可見的影響深痕。有人甚至認為「他的詩比任何教科書都更宜於拿來教化猛爆型的青春期。⁸」更適合讓當代的年青朋友們一同閱讀感受。

而目前對於羅智成相關研究，大致可分為以下四種的發展方向：

一、對於羅智成其中一本的詩集作介紹、研究：如渡也 初論羅智成的「畫冊」⁹、張靄珠 夢境邊緣的語言—羅智成詩集「光之書」讀後¹⁰、許悔之 占領一座電台評羅智成的《寶寶之書》¹¹、廖咸浩 為青年的閱讀領航—廖咸浩導讀「夢中書房」¹²、翁師文嫻 精準設計的飛¹³等篇。

二、對於羅智成某一首詩作的賞析、研究：如蕭蕭 智慧與死亡之間—讀羅智成敘事詩 問聃¹⁴以及一些詩選集，且其中以 觀音 一詩為詩評家最多賞析的對象，如仇小屏的《世紀新詩選讀》、張默《小詩選讀》、蕭蕭《現代詩導讀》、蕭蕭、白靈主編《新詩讀本》等書。

三、以主題的方式分析與研究，如翁師文嫻的 論台灣新一代詩人的變形模式¹⁵、李癸雲 不存在的戀人—以陳黎、楊澤、羅智成為例¹⁶、論羅智成詩中的女人原型—寶寶—阿尼瑪—羅智成¹⁷、朱雙一 楊澤、羅智成：文化鄉愁和歷史尋根¹⁸、以及陳大為 虛擬與神入—論羅智成詩中的先秦圖象¹⁹等篇。

四、對於羅智成詩作思想與風格作深入的發掘與研究：如楊牧的 走向洛陽之路²⁰、林耀德 微宇宙中的教皇—初窺羅智成²¹與 羅智成論²²、蔡淑玲

⁷ 關於上述詩人 上邪曲 的研究討論，在鄭明俐的 評析三首「上邪曲」、鍛接的鋼—論現代詩中古典素材的運作 和林耀德的 積木頑童 等篇，各見於《當代文學氣象》(台北：春暉，1988年)一書，以及《文訊》25期，1986年8月，林耀德《一九四九以後》，亦皆附上諸詩人「上邪」詩作，而林耀德的 上邪 一詩則見於《銀碗盛雪》(台北：洪範，1987年1月)頁。

⁸ 見曾淑美 你讀過羅智成的詩嗎？《藍星詩學》1999端午號，頁165。

⁹ 見渡也《渡也論新詩》(台北：黎明，1983年)。

¹⁰ 見《出版與研究》45期，1979年5月。

¹¹ 見《聯合文學》6卷3期，1990年1月。

¹² 見《聯合文學》213期，2002年7月。

¹³ 見聯合報，2002年4月7日。

¹⁴ 見《現代詩縱橫觀》(台北：文史哲，1991年)。

¹⁵ 見《中山人文學報》13期，2001年10月。

¹⁶ 見《台灣文學學報》第4期，2003年8月。

¹⁷ 見「二十世紀台灣男性書寫的再閱讀—完全女性觀點學術研討會」，2003年10月18、19日。

¹⁸ 見朱雙一《戰後台灣新世代文學論》(台北：揚智，2002年)。

¹⁹ 見陳大為《亞細亞象形詩維》(台北：萬卷樓，2001年)。

²⁰ 《傾斜之書》序。

²¹ 見《一九四九以後》(台北：爾雅，1986年)。

航向永夜—邊界的探索，意象的流離²³、翁文嫻 如何在詩中看見思想²⁴等篇，均可說是相當具有深度去挖掘、探微羅智成內在詩思跌宕變化的軌跡。

不過，目前學界尚無一本專書或學位論文，全面探索羅智成詩作（或其他作品）內容，如早期的《畫冊》因是詩人自費出版，對一般讀者而言，難以尋覓得到，甚至論者亦鮮少人提及，除了渡也 初論羅智成的「畫冊」一篇，但對於我們要深入瞭解研究詩人的創作軌跡，卻是極為必要。誠如張曼娟所言：「民國五〇年至六〇年，在詩壇成名的詩人，多已獲應有的肯定與評價。六〇年以至今日，詩作質量均衡，且繼續不輟的詩人，也應該有公允的推介與定位。²⁵」羅智成在創作上的成就與貢獻，無庸置疑，是值得我們致力探堪、發掘。因此本論文擬以羅智成的詩作，作為重要研究對象，就之前諸位學者的研究成果為基礎，以期對於羅智成詩作的藝術成就能作更深入、實切的發掘與研究。因筆者才力有限，不能說是「一份夠分量的理解與導讀²⁶」之作，但希望能藉此一窺羅詩堂奧的機會，與同為愛詩者分享閱讀羅智成詩作後的心得，為現代詩研究領域盡一份綿薄之力。

²² 見《期待的視野—林耀德文學短論集》（台北：幼獅文化，1993年）。

²³ 見《光之書》天下文化版的序。

²⁴ 見翁文嫻《創作的契機》（台北：唐山，1998年）。

²⁵ 見張曼娟 羅智成的長詩，大開大闢，優游自在（詩人節特輯）《文訊》44期，1987年6月，頁25。

²⁶ 見曾淑美 你讀過羅智成的詩嗎？《藍星詩學》1999端午號，頁167。

第二節、論文架構

讓我們將一切的話題都停留在有關詩作的討論上。本論文所討論的範圍將限定於詩人已經集結出版的詩集。縱觀羅智成至今（2002年），一共出版了七本詩集（不包括再版詩集）：《畫冊》（1975年自費出版）《光之書》（1979年龍田版、2000年天下文化）《傾斜之書》（1982年時報版、1999年聯合文學版）《寶寶之書》（1988年少數版）《擲地無聲書》（1988年少數版、2000年聯合文學版）《黑色鑲金》（1999年聯合文學版）《夢中書房》（2002年聯合文學版）。

而其中《傾斜之書》、《擲地無聲書》以及《光之書》三本詩集皆有再版，且每一本再版內容亦有多處修改痕跡，其中以《光之書》一書的工程最為浩大。每一次的修繕，除了一些錯字、簡字的修訂校正外，有些詩作的內容亦為詩人所更動變改，藉由詩集的修改，也呈現出詩人在創作心態的轉變與成長，筆者在論文書寫過程中，為了方便明瞭詩人詩集的差異狀況，亦已作出一份表格，可供一覽，詳見附錄（一）。另外，往後在筆者援引詩作討論時，對於詩集的原版與新版之間差異，亦會斟酌說明，以期真實展現詩人創作成長變化的痕跡。

本論文在進行期間，亦嘗試將所有關於與羅智成自身的著作類集，以及相關的研究資料，盡己所能，作一次「初步」的匯編、整理，以期為後學者將來研究羅智成時，較為方便，詳細內容請見附錄（二）。

本論文各章節架構簡述如下：在第一章 緒論 部份，共分成三節，第一節 研究動機 與第二節 論文架構 外，第三節的 羅智成詩集介紹 ，筆者大略將羅智成至今（2002年為止）所出版過的詩集內容與特色，先作一次概略性的述介，以便接下來當我們深入羅智成的詩作內涵時，能夠預先有一些基本的認知與理解。

第二章 詩人創作淵源與創作觀 ，此章分成三節，第一節 象徵主義的影響 ，羅智成其實受到西方的象徵主義影響甚巨，筆者意以「創作風格」與「詩觀」兩項要點，深入探究他們內在的關聯性；第二節、 中外詩人的影響 ，探討里爾克、紀德、以及徐志摩、方莘等人，對於羅智成在創作上的影響；第三節、

詩人的創作觀 一節，則是深入瞭解詩人亟為特殊的創作觀念，共有三點：一、靈魂的特異化；二、知感和諧；三、文學是寫實主義而不是社會主義。

第三章、詩作的思維內涵，此章共分成五節，主要探討詩人從早期至近期在詩作裏成所呈現出各個思維內涵：第一節 堅持孤獨的品質，孤獨是詩人維持自我創作的品質最重要的精神與信念；第二節 思索死亡的位置，「死亡」乃是詩人從早期至今一直致力思索的生命困題之一；第三節 延伸夢境的空間，從空間的角度，去研究詩人在詩作中所創構各個不同的空間與變化；第四節 重塑人格的典範，詩人以中國歷史文化人物為代表，試圖為現代普遍低迷的人性發展，重新模塑一份值得學習的人格典範；第五節 側繪女性的逸影，女性自古以來，皆是詩人詩筆靈感的來源，而羅智成筆下的女性形象是極為生動、多端變化，此一節即探討詩人在詩中的女性豐富多巧的形象特質。

在第四章、詩作的形式技巧，此章筆者共分成四節，主要探討詩人在詩作裏所表現出的一些技巧與手法。第一節 變化的詩形，分成兩個討論要點，一為詩行的變化、二為文字的變化；第二節、流動的絮語，研究詩人在詩裏所經營的敘述方式，其特點在於流動變化、不拘一格的敘述話語，令詩的情意能夠表達愈馥郁多姿；三、輕盈的意象，探討詩人在詩作中對於意象的經營；四、動人的修辭，以修辭學的角度，去探討詩人詩意動人的特質。

第五章、結論，本論文之總結。

第三節、羅智成詩集介紹

一、《畫冊》

羅智成的第一本處女詩集《畫冊》於民國六十四年四月（1975年）自費出版，收錄三十八首詩作及一篇〈異教徒手札〉。詩人回憶起《畫冊》的製作過程：「那本書也一樣自己貼，自己畫插圖、找人打字。那是二十五年前大一時代的事了，出版之後，就找同學朋友幫忙賣……《畫冊》的份量很多，雖然不少作品現在看來會令我窘迫，但那是真誠的書寫的成績。¹」時值二十歲的詩少年在第一本詩集，就已經打破了眾人對於創作初期的「青澀」的偏見，羅智成研發出一整套孤絕現實的語言系統和表達方式，濃烈稠密的詩質，執於揭示一切玄祕的風格，傾倒與「黑色」系列相關的頹廢孱弱的美感：如黑夜、星光、月色、黑袍、死亡、夢、冷、神祕等等字眼不斷出現，為自己的世界編織出多幅森冷瑰怪的樣貌：

〈九歌〉：

我的黑袍籠罩著半天，我讓你們感受黑夜

〈異教徒之歌〉—「九月一默契」：

我，高據於此
我的邪氣我的森冷
在他們自危的神色
在我的嘲謔
我的補償裏

¹ 見〈詩宇宙裡的一則傳奇〉自由時報，民國89年8月19日。

無怪乎林耀德會封他作為「微宇宙中的教皇²」，詩人以疏隔現實世界的姿態，坐擁在自己「無菌室般的獨立自主幻想王國³」裡頭，擴張著深沉、尖銳的自我意識，甚至扮演多種奇異的身份，如一名被守護的神（亦是被壓迫的、被毒害的神）、或是擁有翅膀的天使、異教徒、智者、沒落的貴族、書院之主等等，在強烈的意識與性格驅策下，令詩義偏向晦澀、難解的情況，我們舉〈水瓶座〉最後一段為例：

枕上，我的日子，我的雲彩
我的雲彩，滿天噪叫的鳥
在日落前。
滿天煙霞與網，昏鴉
我不是說過
他們只是路過
滴落
你，只是滴落
他們，咀咒、憎惡。凶事已去
輾過你
你的死
萬劫披衣而起
踏出貴族的地界，頭也不回
那沒有腋溫的女孩

詩中的「我」，或許還能稍加確定為詩人主體，但「你」是誰？而「他們」又是誰？這些來歷不明的人稱格，流衍佈散於其它的詩作裏頭，彷彿是詩人龐大的「自我」身上，一片片剝落下來的化身，彼此相互認同、相互渴求，甚至是製造出各式的假想敵，相互執鬥，呈顯出主體複雜異變的性格與際遇，誠如林耀德所言，羅智成在這本詩集裏，「狂熱地述說自我、傳譯自我、解釋自我，將自我

² 見林耀德〈微宇宙中的教皇—初窺羅智成〉《一九四九以後》（台北：爾雅，1986年）頁114。

³ 見羅智成《南方朝廷備忘錄》序（台北：聯合文學，1999年）頁8。

切割成無數的碎片，用來構築微宇宙中的精緻城堡，那城堡高聳無已的聖座上端坐的，正是失去臉孔的自我。⁴《畫冊》大部份詩作瀰漫著紊亂、眩惑、緊湊的文字意象，裹挾著哀怨、自傷的低吟語調，回響於四周冰冷的空氣，令讀者不斷得重新調整自己的閱讀角度，否則一不小心，即容易陷入詩人所設的闇邃森沉的文字迷宮之中。詩人渡也犀利地指出其中相關問題：「自覺意識活動，或者理性的約束與指導，萬一無法有系統地操縱屬於感性的潛意識的作用，詩將淪入紊亂、菁蕪夾雜的界閼⁵」，這亦是少年時期的羅智成所刻意展現的特殊詩質，情激顛狂地追逐潛在紛雜裂去的意識活動。

另外，羅智成在第一本詩集裏便有經營長詩結構的企圖心，《畫冊》裏有三首詩人固定每年完成的「類似慶典的詩作」，如1973年的〈水瓶座〉、1974年的〈鬼雨書院〉、1975年的〈花畔金泉〉，另外〈九歌〉、〈盤燈錄〉等詩，亦可算是長篇詩作鉅著，還有〈備忘錄〉、〈異教徒之歌〉、〈版畫〉、〈神仙飲酒作品〉、〈畫冊〉等詩，是以「組詩」的形式來鋪排，也有一定驚人的架構與氣勢。不過渡也亦指出羅智成的長詩結構亦有兩點致命傷：其一、對於源源不絕的資料，倘若不知適當剪裁、組織和整理而構成一個嶄新的秩序結構，則容易嚴重干擾、排斥高妙的意象的存在位置；其二、過度著力諸多平行進展的支線的經營，淡忘主線的軌跡的伸延，造成各線間喪失有機性的關係，無法達到彼此聯絡的任務⁶。

《畫冊》裏有些詩作與古典素材亦有些關聯，如〈備忘錄〉六首詩作名稱各為「白華」、「崇丘」、「由庚」、「由儀」、「華黍」、「南陔」，詩名其實是源於《詩經》六篇有目無辭的詩作名稱，不過現代詩的內容，仍是籠罩著詩人熾盛的黑色意識下建構而成就，如〈南陔〉「高速上昇的廟宇，傳達最快的祈願 / 那當然是不可企及的一枚鳥咀 / 在宇宙的年輪裏，檢出一隻半死的蛾蟲」，這與原本《詩經》清朗平實的風格，可以說是幾乎搭不上邊，而〈九歌〉一詩與屈原本身的作品也無多大關係，不過羅智成將《詩經》與《楚辭》號稱中國文學史中兩大文學源流經典，在詩集裏轉化、變形的工夫，對他而言，在精神上亦是一種繼承與創新的意義存在。另外〈上邪曲〉、〈過香積寺〉兩首詩作內容與原著的風貌精神亦在若即若離之間，〈上邪曲〉一詩獲得當代評論家的關注較多，成就亦被高度肯

⁴ 見林耀德〈微宇宙中的教皇—初窺羅智成〉《一九四九以後》（台北：爾雅，1986年）頁114。

⁵ 見渡也〈初論羅智成的「畫冊」〉《渡也論新詩》（台北：黎明，1983年）。

⁶ 見渡也〈初論羅智成的「畫冊」〉《渡也論新詩》（台北：黎明，1983年）。

定⁷，而〈過香積寺〉一詩尚未受到詩評家的注意，殊為可惜，筆者在〈動人的修辭〉一節裏，將藉由修辭學的角度去分析探討其內容特色。

除了一系列沉鬱難解的黑色思想與意識，羅智成其實還有一些「不乏結構完整、格調統一的佳作」（渡也語）⁸，我們見〈髮際〉一詩：

用一川寒水還妳的倒影還我憂鬱
我的下一首詩將是十分溫柔而古典的
而此刻我將露宿於妳剛哭過的雙眼
我的影子將在日落前爬上妳未昇起的星座

這首詩意較為清淡平顯，且表現出他另一軌浪漫抒情的風格。其他如〈飲雨書院〉、〈童話致 W〉、〈點絳脣〉等詩亦皆是情韻動人的易讀之作。《畫冊》的另一項重點，乃是羅智成在序文裏所提倡的詩觀，不僅奠基他早期創作的美學理念與發展，我們也可以從詩觀的闡述中，發現詩人相當程度受到象徵主義的美學主張，等到論文第二章時，我們再作詳細論述之。

二、《光之書》

《光之書》這本詩集內，若除去十五首短詩系列的「寶寶之書」跟一篇〈語錄〉外，共收錄了四十七首詩作，其中還包括上一本《畫冊》就已出現過的〈童話致 W〉、〈點絳脣〉、〈上邪曲〉三首詩作，經過修繕之後⁹，也收入在這本詩集裡，這也代表著抒情式的敘述筆調，獲得詩人的認同，繼續承傳下去。

《光之書》大約是詩人民國六十四年到民國六十七年（1975年~1978年）的

⁷ 林耀德言：「在『畫冊』與『光之書』之中，『上邪』曲在語言上的成就，已超越當時詩人自期甚深的幾首『慶典的詩作』，……」見《一九四九以後》（台北：爾雅，1986年）頁117。鄭明嫻言道：「古事新寫，原是我國傳統文學的特色之一；現代詩中也不乏同好者。但是，用古詩為新詩之骨架而再鑄新詞者，則較為罕見，羅智成的『上邪曲』似為始作俑者。」見《當代文學氣象》（台北：春暉，1988年）頁215、216。

⁸ 見渡也〈初論羅智成的「畫冊」〉《渡也論新詩》（台北：黎明，1983年）。

⁹ 〈點絳脣〉、〈上邪曲〉兩首詩作在《光之書》裏，幾乎沒做什麼修改，只是幾個如句號與空格的小問題，但另一首〈童話致 W〉更動處較多，有：「我們為她雍容的美貌設計一個寶庫」一句改成了「我們為她的美貌設計一個寶庫」、而「她將完美駐進我們的記憶，即使她將殘缺」則改成「她將完美駐進我們的記憶，即使它將殘缺」、另外「你的心更低沉，眼睛比什麼都璀璨」一句改成「你的眼睛比什麼都璀璨心更低沉」。

作品集結，民國六十八年（1979年）二月，由龍田出版社出版，到了民國八十九年（2000年），由天下文化出版社重新出版，內容經過詩人大幅度修繕，不但刪去舊版的〈響宴〉、〈翡冷之翠〉、〈海洋之書〉三首詩作、另外十五首「寶寶之書」短詩，也因《寶寶之書》一書出版而刪去，其他詩作部份也作了大量的錯字、簡字以及詞意的修訂，結構龐鉅的〈光之書〉一詩更是斧鑿大動。其實藉由兩個版本修繕的過程，也可以看出詩人在創作思路上有著顯著地轉變與成長。

詩人修改作品的動作，容易造成讀者在閱讀與接受上的困擾，不過從另外一方面來看，這也代表著詩人對於自己的作品相當重視，要求甚嚴。羅智成總是憂慮地喃喃自語：「我不信任那些被反覆校讀、再三斟酌的文字是忠貞不二的。我擔心被印刷、複製之後，這些文字挾帶了我未預期的意義，或遺忘了我叮嚀多次的訊息，使得它們成為詩人心靈不稱職的代表。」（《擲地無聲書》初版序）、「我焦慮地閱讀著從遠方寄來的舊作，擔憂又會看到一些令我扼腕的過失。我運作了最大的理解與專注一足以讀懂一篇被錯譯的文章—企圖把那些令我不適的段落潤滑過去」，詩人說因為「太喜歡它們了，無法不埋怨」¹⁰。也因此羅智成的「修改」動作，自然難僅是重現當時的心靈氛圍¹¹，而是不斷地融匯詩人在經歷一切後的新感受，期待舊有的詩作能夠再有更成熟、完美的表現。

我們舉龍田版的〈光之書〉（左卷）一詩為例，內容其中一段原本寫道：「我幾乎又把自己神格化了，驚訝坐起」，「神格化」一辭，可以說是直接性披露詩人本身強烈的創作性格，到了在天下文化版裏，改成了「我幾乎認為自己又遭逢奇蹟，驚訝坐起」，將這露骨的性格含蓄地隱藏起來。

另外一首長詩結構〈光之書〉，其中一段在當時龍田版的句子是：「而智慧是一種孤獨，愛戀是寂寞」，到了天下文化版，則又再擴充鋪繆成：「智慧是一種我們自行選擇的孤獨，愛戀是等待意義來填補的寂寞」，原來的版本句子意義可能稍嫌獨斷，詩人在經過歲月的礪練之後，對於生命本質「孤獨」與「寂寞」必然課題，也就有更深入的體悟。羅智成在序裏說明這本詩集的艱難處境：

¹⁰ 見羅智成〈作品〉《M湖書簡》（台北：少數，1988年）頁129。

¹¹ 黃梁在〈黃梁論詩的修訂與揚棄〉一文中談到作品的修訂原則：「心靈氛圍如果能夠重現，那作者等同歷經一次再創造，這樣的修訂，有其價值，能否更純粹深化，端視詩人涵養。心靈氛圍如果不能重現，強行修訂，有可能犯了以現在心靈強暴過去心靈的錯誤，不可不慎。」見《現代詩》復刊22期，1994年8月，頁41。

書院時期的構想，那青年、熱忱、自信的光澤漸次剝落，以致於現在，這冊詩集——產生於清冷的心緒下的這冊子——它的特色片斷、零碎、不一致，對於先前的設計缺乏持續的熱衷；……

詩集「片斷、零碎、不一致」等特色，大致而言，其風格仍然承襲《畫冊》的黑色美學，夜色仍是他在這本詩集中最主要的擺設，不過也許是〈光之書〉一詩製構龐偉，詩裏「光源」意象不斷流衍繁生，使得這本詩集意外剝開一道新奇的光芒，詩人昔日盛勢凌人的性格也較從前削弱了許多。〈光之書〉是詩人 1976 年所完成的慶典之作，接續著上一本詩集追尋「誕生於黑暗的光在那裏？」（〈異教徒手扎〉），在〈光之書〉裏又開展出新的複雜辨證：「光只是一種只存在於黑暗的光。星星只是星星，也不是光」。〈光之書〉與之前《畫冊》詩集裏的長詩結構頗為相似，詩的內容以多層紛繁的片段、意念串連構織起來，繁複不清的人稱格與角色、再加上富麗紛呈的意象與事件、讓讀者無法維持一條可以貫穿的閱讀主軸，反而隨著詩人跌入重重開啓變化的時空之門。我們在光影沙沙歎動之間，牽引出迅捷變化的時空異境，領略其既熟悉又陌生的空氣質感。

陽光從枝椏間落入波紋裏

像神濯洗的餐具

我把臉埋入溪流裏感到容顏在水中溶解

時間輕快從兩頰滑過沒有激起一絲水花

水面橫掠一片光之雲

分割我的靈魂——在光裏有噪叫的蟬聲，在水裏，在水之光裏，我摸索見一扇淡淡高掛的窗。

「光」是無所不在，如「我們在光裏面，我們是流動的、暫時的，這和它構成鴻溝，我們在光裏面，我們每一寸皮膚和他接觸。我們卻怎樣也無法進入到光，光，他的世界裏面」、「我看見，那是光，光的海洋，光的寢宮，光的華廈」、「雨在雨中乃光之雨」、「在雨天，光像一種避水遷居的生物，爬得屋頂、窗框都是」等，生活的四處盡皆是光，如此壯觀、莊嚴，詩人整個人宛若無力溶解在一片光海之中，隨著細緻的光紋，沉浮於緩若流離的狀態。

《光之書》中，詩人找到一處深耕植壟的意識邊界——睡意，一種「介於睡與未睡之間、醒與未醒之間」那種模糊、曖昧的「暎情」¹²。睽諸《光之書》詩作，與「睡意」相關辭彙的出現次數明顯多了起來，如〈海洋之書〉「思考遠處，我們必須先入睡。」；〈夢雨傾軋〉：「我來到夢鄉的閭門，等妳急忙跑來」、「在我睡著的剎那／我們登上雲層墜燬的山丘」；〈實驗林〉：「有些沉思是／我們盥洗未竟的睡意」；〈童話之五〉「我們睡夢的風車們轉動起來」；〈童話之六〉：「支撐著睡意，倚在街角」；〈蒹葭〉：「在搖擺的舫上，我滿溢的睡意，往左邊倒一點往右邊倒一點」、「我的睡意在妳渾柔的光裏更安穩更安穩了……」、「我的睡意忽淺，畫舫再無法溯行」等，詩人極力捕捉睡眠前後的模糊影象，有時如登上雲層般的驚心、有時如風車轉動般的柔和，而在詩人夢鄉中來去的女子，或許亦可視為寶寶的最初形態。

《光之書》其實與《畫冊》同樣，詩人的筆調是較為「縱情」的書寫方式，呈現出的是詩人思緒的片段。因此詩人認為《光之書》是他一個過渡期，也是一種結束，是「以往帶著雜質的信念，不著邊際的洞見與不成熟底自信的結束」（《光之書》序）接下來，羅智成便逐步踏出他昔日虛構世界的門檻，走到外在現實方向，詩人過去所累積的厚實想像力量成為他未來應付世界的寶庫，對於詩的主題表現上，也逐漸將自我的意識聚攏在一個較為專一的實際點上，再去作整篇的佈局，在結構上也較為完整嚴謹，不會失序。

三、《傾斜之書》

《傾斜之書》這本詩集裏，除了十首短詩系列的「寶歌集」外，共收錄了三十六首詩作，《傾斜之書》大約是民國六十七年到民國七十一年（1978年~1982年）的作品集結，民國七十一年十月，由時報出版社出版，到了民國八十八年（1999年），再由聯合文學出版社重新出版，不過這本詩集詩人對於原版的修改程度不大，除了刪去〈太陽黑子合唱團〉一詩，及訂正一些錯字、簡字，和一些詩句的刪改等，大致而言，對於整體呈現的詩意，未有太大的變動。

詩人自稱：「這本書出版於一個人自覺原創力走下坡的時期，所以叫《傾斜

¹² 見駱以軍〈飄移在小城街道的囁語——試評楊澤「1976 記事 1」〉《現代詩》復刊 15 期，1990 年 6 月，頁 26。

之書》，用以總括此一時期的喟嘆、迷惑，以及一貫嚴格而無效的自我批判。」

（《傾斜之書》〈後記〉）上一本詩集的「不著邊際」冥想狀態，已經結束了，在這本詩集逐步踏入了實際的思考世界，詩內的文字、思維脈絡，行進也比較清晰可解，令我們容易辨識出他所處的情境。如〈恐隴〉一詩：「我在博物館看到這隻恐龍 / 當落日灑滿軒窗， / 寬敞的殿上，特大號的祭司 / 護守地球孩提的奧秘。」詩一開始，詩人便言明自己是站在博物館裡觀望一隻恐龍，清楚標示所處的現實地點，在〈那年我回到鎬京〉一詩「那年我回到鎬京 / 繞過文人的筆墨、浩瀚史籍 / 在怨謗指陳的事實里 / 那些使我靈魂楚痛的線索……」也清楚向讀者透露出是來自於閱讀「史籍」後的想像之作。另外在題目上，羅智成也都明白標示出他所創作的主题、方向，如〈手—聆聽鋼琴演奏〉，以及〈大屯看雲〉、〈漲潮—野柳夜聽濤〉、〈河口之星—夜馳淡水〉、〈星星邨—八斗子夜眺九份〉、〈翡冷之翠—雨中校園〉等詩，皆是生活在臺灣的我們再熟識也不過的地名。

楊牧在為他所作的序裏言道：「他以鬼雨書院的純粹為基礎，通過『光之書』和『一九七九』的多面蹤跡，逐漸獲取「結構」的技巧，傾向於敘事，並能自如地鋪陳擴張，結合外在世界的變化和內心的動亂於一篇幅之中，始見純粹的抒情和敘事技巧相調節，迴轉複沓，不改本色。」同樣亦是關於詩的形式「結構」問題，林耀德亦言：「就早期的兩本詩集來看，羅智成大致是不善於組織和結構的，這種情況一直到了『傾斜之書』時期才見轉機」，甚至認為「到了『傾斜之書』羅智成的風格徹底完成了。¹³」羅智成的〈問聃〉、〈離騷〉亦是長詩結構，不過已然避掉了渡也之前所提到的一些缺點，羅智成在面對一些巨大、可觀的歷史課題，以及其間勢必會跳出「源源不絕的資料」引誘，已清楚明瞭該如何「適當剪裁、組織和整理而構成一個嶄新的秩序結構」，〈問聃〉的成功，並贏得詩壇許多的驚嘆與掌聲。¹⁴

四、《寶寶之書》

《寶寶之書》共收錄一百首情深意切、美麗動人的短詩，其創作時期大約是

¹³ 見林耀德〈微宇宙中的教皇—初窺羅智成〉《一九四九以後》（台北：爾雅，1986年）頁116。

¹⁴ 〈問聃〉獲得七十年時報文學獎敘事詩佳作獎，當時擔任評審的楊牧並讚譽其「〈問聃〉是我評定最高的一篇，……魄力極大而不落俗套。」引自蕭蕭〈智慧與死亡之間—讀羅智成敘事詩〈問聃〉〉《現代詩縱橫觀》（台北：文史哲，1991年6月）頁296。

民國六十五年到民國七十七年（1976~1988年），民國七十七年（1988年）由少數出版社出版¹⁵，詩人說明這本書產生的原因是「要表達的事物太細瑣，不是極關心你的人不會傾聽；要表達的太幽微，不太了解你的人無法深切體會。」所以詩人選擇「寶寶」這一位女性角色，作為他身旁最完美的傾聽者，詩人說明「關於她（他）的靈感來自青年詩人對理想異性、理想創作生活或理想知感經驗的嚮往。隨即成為一切可能的聆聽者的暱稱。」《寶寶之書》一書可以說是羅智成風格難得清新的詩集，內容像是一則接著一則的夢境童話，最大的特色即是詩人在每一個文字旁附上了注音符號，詩人說：「短詩加注音的用意，擴大了對詩質與節奏的掌握，甚至恢復到早年學習文字時候的專注。¹⁶」這樣的安排，同樣也喚起我們一些小學的生活記憶，像是小學課本或每日學習的作業簿，詩人將我們帶回到童年純真的情態，不過詩裏隱藏著愛情馥郁多甜的滋味，似乎又悄悄催促我們早熟。《寶寶之書》憶述我們小時睡前的頑皮經驗：「媽媽熄了燈並把門帶上之後 / 我便由家裏返回自己的洞穴了 / 拎著大包小包的雜念 / 經過耳朵和枕頭的交界 / 回到我真正的臥室」（92首）在沒有大人的世界，小小間的臥房是小孩的玩樂的天堂：

被窩是我的牧場

熄燈以後，原野隨時有火光

一些動靜，如：非法闖入的清明意識

偶而被發現到，

使我跟一些舒服的觸覺

就跟內心一樣接近（40首）

被窩是可供小孩滾爬的「牧場」，亦推疊變化成起伏的「喀斯特地形」（22首），我們常常「躲在被窩裏玩手電筒」（17首）將棉被鼓得大大的，象徵著「史前」的洞穴，等待我們去尋寶探險。「舒服的觸覺」、睡前的冥想，起於一種身體與棉被、枕頭柔軟地摩擦、撫慰的觸感，溫暖而安全。當現實無法把握的事件頻仍在自己的意識周圍侵擾不堪，惟一能讓我們舒緩緊繃的情緒，便是對於今晚好

¹⁵ 不過《傾斜之書》的十首「寶歌集」創作，卻未收入在《寶寶之書》裏頭。

¹⁶ 見〈詩宇宙裡的一則傳奇〉魏可風訪談紀錄，自由時報，2000年8月19日。

夢的期待滿懷，詩人爲讀者建蓋了一間柔軟的詩房，讓讀者舒服躺在柔軟的床墊上，盡情馳騁在白日無法進行的不切實際的幻囈。我們在臨睡之際，將回復到純真祥和的面容，彷彿無懼於外在的任何一切驚擾。睡眠意象對於詩人而言，開啓了另外一個清醒的夢境，而接引詩人通往夢境的指引者，正是寶寶：

你來自夜的白日夢裡

我熄去所有星光等候

寶寶，然後我跨出睡眠的門檻，

到雪地上找尋幾乎不可能有的熊的足跡

果然我抬頭看見你好奇而帶睡意的

眼光

請你指引我睡眠，寶寶（71首）

「寶寶」是待在夢境裡頭的守護者、或是美麗動人仙女，純潔無瑕的面容，牽動著詩人的心緒，願意不斷地跌入夢境，她要帶領詩人去冒險，詩集裏紀錄著許多童心童趣的事件，如 68 首：

在全世界停電的晚上，寶寶

森林和海來到我們周圍舞蹈

一面下著雪、雨和樹葉

是天空在打掃他的閣樓嗎？

我們站在地球的煙囪上

看北極和南極

看訪客把他的馴鹿綁在我們窗前的欄杆上

與寶寶經過一夜的奇境冒險，「直到清晨 / 我們才降落在巴士站旁 / 拖著疲憊的身心回家」（97首）。一則則輕甜的絮語情話、不停地在我們的心頭點滴成

脆耳舒暢的音符，值得每位期待好眠的讀者重複地細品回味。另外《寶寶之書》似乎也緩緩開啓了詩人「童年」深邃記憶的寶箱，對於過去還懷抱著依戀的情感，童年記憶也會成爲夢中出現的場景之一，在不同階段的創作裡，過去的記憶，亦真亦虛，是羅智成深刻描繪的主題之一，某處仍在漫渙、漂流的時空記憶與神祕的幻想，若即若離與詩人相互感受，一絲一線交織搓揉出美麗如畫的詩句。

五、《擲地無聲書》

《擲地無聲書》共收錄了三十一首詩作，創作時期約分佈於民國七十一年到民國七十七年（1982年~1988年），《擲地無聲書》裡的大部份詩作爲詩人在異國求學時期所的作品¹⁷，於民國七十七年（1988年）由少數出版社出版，到了民國八十九年（2000年），與《光之書》一塊由天下文化出版社再版，天下文化版的《擲地無聲書》對舊作的更動不大，有些詞意的更動，仍不會對作品整體的解讀產生改變，如〈鷹1〉一詩，原本「但在翼的兩面還同時惦掛著／黑夜與白晝」的句子改成「但翼的兩面還同時映照著／黑夜與白晝」，前後「惦掛」與「映照」兩種形容手法，其實究竟孰優孰劣，頗難讓人能分見高下，或許詩人自己認爲，像「惦掛」這類人性化的情感形容，可能並不適合一隻具有「神秘心思」的孤鷹所輕易表露的。

《擲地無聲書》的主體「諸子篇」承襲了之前〈問聃〉、〈離騷〉的風格，再次展現詩人對於中國傳統的「文化人格」關注：

「諸子」顯然將成爲本書較容易辨識的特點——它確定了我在詩作題材與方向上一個重大而根本的改變。這個改變在「傾斜之書」中的「問聃」、「離騷」即已表露無餘。在形式上，這些作品沒有新奇的嚐試，卻破天荒負載了許多我以前不輕易透露的訊息。

羅智成說：「《光之書》是寫詩的人會喜歡，《擲地無聲書》則是不寫詩的人也可以開始喜歡，例如評論者。¹⁸」詩人的說法，似乎令人覺得有些敵意，不過

¹⁷ 羅智成在民國七十一年出國唸書，於民國七十五年返回國內。

¹⁸ 見〈詩宇宙裡的一則傳奇〉魏可風訪談紀錄，自由時報，2000年8月19日。

其中的「諸子篇」系列之作，的確成就卓然，林耀德言：「羅智成的敘事體裁，以《諸子篇》來看，較諸許多新世代的長篇詩作，更顯得從容不迫、深思蘊藉，充份表現一個詩人掙脫自戀的癖好，去閱讀歷史、詮釋歷史進而書寫出『創造性』閱讀這種開闊、博大的心象景觀。¹⁹」〈說書人柳敬亭〉一詩，又是詩人企圖的長詩結構，且獲得時報文學獎推薦獎，在「佈局、語言與理路上均井然有序，是近年難得的長詩佳作。²⁰」不過《擲地無聲書》的另一輯「擲地無聲篇」諸篇詩作，反而表現出詩人內心排遣不去的挫折與困頓，如〈信中最後一段〉第一段，「沒有關係，事情總是不太如意／誰不是呢？」以一種自我聊慰的語氣，呈現詩人低潮的情緒；另一首〈87年夏日寫下而未及修改……〉：「我們向前急駛／並隱隱然感覺到年輕時期被教導去期盼的理想世界／似乎愈來愈不可能被人們認真想去實現了。」詩人落寞的情懷似乎愈來愈加深，接下來的《黑色鑲金》一書似乎也繼續著詩人心靈低潮的狀態。

六、《黑色鑲金》

《黑色鑲金》一共收錄了一百零六首短詩，創作時期約於民國七十九年到民國八十七年（1990年~1998年），民國八十八年（1999年）由聯合文學出版。雖然《黑色鑲金》與《寶寶之書》兩本同為短詩集形式，篇幅輕薄短小、詩語約斂平實，不過詩人仍透露出兩本詩集些微的相異處：「《黑色鑲金》那是我自己覺得可以維持純粹，卻現實感很夠的作品，它比同一形式的《寶寶之書》更現實些，但也因為現實感，相對無法維持原本甜蜜的調子。²¹」相對於《寶寶之書》溫馴的筆調，所謂「現實感很夠」的意思應該指對於當今粗糙的文明、文化所產生出的明顯強烈的抵禦心態。《黑色鑲金》一書可以說重新「投射著此時他性格中的封閉因素，一個以語言包圍的私人宇宙。²²」若解釋得更細一點，《黑色鑲金》其實表現出「從一九九〇到一九九八年之間，也就是詩人開始泥足之後，他回返『黑色鑲金』一他經營多年的王國一的步履，在跋涉中漸漸拖沓。而且在資本主義體制的邊緣，那個夢中（不只是他自己的）王國的邊境已在急訴後退，馴至在暮靄

¹⁹ 見林耀德〈羅智成論〉《期待的視野—林耀德文學短論集》（台北：幼獅文化，1993年）頁222。

²⁰ 見向陽《七十五年詩選》（台北：爾雅，1987年）頁67。

²¹ 見〈詩宇宙裡的一則傳奇〉魏可風訪談紀錄，自由時報，2000年8月19日。

²² 見王開平〈黑色的異教徒〉聯合報，1999年3月22日。

蒼茫中，唯鑲金隱約閃爍著不明確的方位。²³」如同在序裏，詩人自述：「我們／是隱隱然和這個或任一個文明相抗衡的。」整本詩集像是在與外頭任何一個不適宜的文明在激烈對抗著。《黑色鑲金》有詩味的詩不多，反而更像是詩人對於自我創作理念（彷彿與整個世界不合似的）一種「後設性」書寫與激情表態。詩人的意識與性格似乎遇到挫折後而異常地尖銳、封閉起來：

為了疏離不適當的聆聽者
我們選擇這些複雜的儀式
詩創作、不成篇章的異教教義、充滿陷阱的
真話與謊言
我們疏離他們
為了取悅自以為適於聆聽的他們（31首）

在《寶寶之書》82首「喜歡我的作品的人都覺得／它確實悅人／軟軟的句號看守著準確的語意／荒謬、乖張但／十分和善。」詩人尚且與讀人有著些許的默契與神往。而在此，詩人對於讀者的態度，回復至昔日對立與不信任的態度，仍然「懷著對讀者的悲觀與疑慮」（《黑色鑲金》30首）：

都市繼續荒蕪
糟糕的作品們廣被捧讀
我們只有在
另些糟糕的作品中
讀過零星的反抗（54首）

詩人更氣憤於市面上，只剩下一堆糟糕的作品被無知盲目的群眾捧為廣讀的狀況，而另外反抗的這群糟糕的觀念，仍然只不過是另一群糟糕的作品，而真正優良的作品仍尚未為人所重視、挖掘、傳遞，詩人可以說是毫不留情地批判窳劣、荒蕪的都市文明，哀悼自己不過是「一個努力要被粗心的文明校對出來的錯字」

²³ 見廖咸浩〈久違了，詩人〉中國時報，1999年5月6日。

（《黑色鑲金》44首）「糟糕」與「錯誤」這類辭彙，在詩人的心裏有著另一種評價、選擇的意義，面對外頭這麼多的挫敗，詩人已經節節敗退到原始的鍾乳岩洞窟，決定重新編寫文明：

大雨不停的年代

我把妳帶進被窩

在鐘乳岩支撐的

夢的洞窟裡

忘情刻鑿我們袖珍的文明與情話……（78首）

其實詩集裏還有其他相似處境的詩句，如「文盲將開始撰寫文學史」（42首）「在詩淪亡的前一天」（66首、67首）、「我們的文明在醒後便消失了」（70首）等，詩人皆是處於尷尬逼迫的窘境。詩人的挫敗，使他重新回到一個源頭，不論是被窩、夢中或是天然原始的洞窟，詩人決意重新出發，他依然「忘情刻鑿」著對生活種種的理想規劃，重新點燃真正屬於優質文明的火種。在69首，詩人似乎已向讀者預告著《夢中書房》的計劃誕生：

詩滅元年

我醒自對力和文學長期的內疚

著手新的計劃：

釋放衰老的夢想

解僱那些已無記憶或感情棲息的

文字

每日沿廢棄工廠對岸的河濱慢跑

準時為一個合理、緊湊的生活上緊發條

詩人逐漸受挫的同時，也立即調整好他的態度與注意力，由於對文學負疚，他不願輕易放棄用詩來實踐他的理想，他內心已經有了新的計劃，「釋放衰老的夢想」，他要重新鍛鍊自己的心智體能，「每日沿廢棄工廠對岸的河濱慢跑」，激發出積極的鬥志與精神，來改善眼前所看到的一切生活。

七、《夢中書房》

我們時常會有這樣的挫折感，容易因為忙碌為由而拒絕一些邀約，在每日倉皇不繼的城市生活裡，爲了要應付紊亂的生活事件、人際關係、帳單與工作等洶湧而來的壓力，幾乎都忘了我們曾經是一批懷擁靈魂、智慧、與豐富想像力的族群。不禁懷疑，在扣除被身邊其他人佔去的時間之餘，我們是否還有心力找到自己願意經營的夢想、一個可以永恆的信念、或者是能在都市荒漠裡尋覓到一本可以滿足自己的書籍。這一本《夢中書房》詩集，是詩人願意將長期以來維持在個人內在的心靈夢想，整套「完成版」真誠帶進我們每個人的現實世界裡，爲眾人修補對生活（已然成型的）僵斃、偏執、悲觀的生活觀。

《夢中書房》一共收錄了羅智成三十首詩作和一篇早已成形的〈一意孤行的踊想者辭典〉札記，除了〈一意孤行的踊想者辭典〉的創作日期最早，爲民國七十七年（1988年）²⁴，其餘作品大致分佈於民國八十一年到民國九十年（1992年~2001年），民國九十一年（2002年）由聯合文學出版，因此羅智成說：「《夢中書房》裡的作品所涵蓋的創作時期十分長（超過十年），但是十分湊巧，它們絕大部分都保有某種空想、幻想的素質。」《夢中書房》這本詩集最大的特色在於「卷一」部份，詩人以「夢中」爲主題，綿綿開展出各式各樣令人心動神馳的生活情境，我們見有〈夢中書店〉、〈夢中書房〉、〈夢中旅者〉、〈夢中花園〉、〈夢中厝〉、〈夢中之城〉、〈夢中東路〉、〈夢中拖鞋〉、〈夢中之島〉、〈夢中飛行〉、〈夢中孩童〉、〈夢中村落〉、〈夢中電話亭〉、〈夢中鋼筆〉、〈夢中主播〉、〈夢中婚禮〉共十六首²⁵。

詩人在前面的序裡，疾呼這一本詩集的創作動機：「我們怎麼能放棄在從事各種務實的工作或表現之外，讓心智馳騁於某種更純粹、更接近自己的願望的世界呢？我們怎能放棄在內心屯墾著各式小小的夢境呢？」因爲夢想其實就棲息於我們四周，只是我們原本清明澄澈的眼睛，已被來來往往的車煙廢氣，矇上一層層厚重的陰翳，以爲忙於滿足自己身體感官的慾念，便是最終目的，卻對蘊存於

²⁴ 〈一意孤行的踊想者辭典〉一文原本預定於1989年出版，後來登在《聯合文學》165期的「無法歸類的專輯—無法歸類的作者羅智成作品選」專輯裡，1998年7月。

²⁵ 在這本詩集「卷二」部分，有一首〈異地〉詩作，之前刊在《中外文學》24卷8期（1996年1月）時，原名爲〈夢中異地〉。

內心已久的高格夢想習焉不察，詩人期盼我們能夠洗去身上的塵埃，重新發現它的存在。

廖咸浩言：「這本詩集更自如的城市抒情，則更說明了羅智成近年的整體走向：對生活環境更入微的觀察，以及更加湧現的瞬間體悟。²⁶」城市已是我們每個人生活的密切要件，詩人的創作活動終於完整地接上了真實的生活面。翁文嫻分析羅智成在這本詩集的特色（與早期風格的差異）：

在《光之書》時期在《光之書》時期（約二十五年前）的羅智成豈非飛得更高？但那時的他，自稱住在「鬼雨書院」，又作著「黑暗教皇」，除卻某類特異的年輕讀者，誰有時間涉足那麼遙遠的天涯角落呢？但《夢中書房》是不同的，一般小民在白天都大概這種生活：有一些孩童、有過婚禮，愛童年老屋、村落市街，聽深夜廣播、逛 seven-eleven。看著擁有龐大玄學架構的羅智成如何像山脈般，摺曲進入這些小方小塊的生活是有趣的事。²⁷

比起早期遙遠遼姿的離隔時空，現今生活中一些小方小塊的事件，更能引起群眾的閱讀樂趣。詩歌的創作是跟隨著詩人心靈的成長而變化，而心靈則是跟著生活的變化而成長，詩人將詩帶進了生活，將自己的夢想柔軟地契入一般實際的生活世界，相信生活有一番新鮮的、美好的變化，這並不是指詩人的創作已侷限於現實性，斷傷原本維持許久的詩質，相反地，他反而解開生活層層束縛，撥掉覆蓋已久的塵埃，淬煉出生活精緻的美感底蘊。

我們想到顧城曾說過：「詩的語言是一種自然的語言，它到我們人間來，到我們心裡來，變成字，變成一個故事。變成我們的生活，它還會離去，它不會留下，但是它畢竟創造了一種跟我們生命相和諧的生活。²⁸」詩人將完美的夢想「和諧」地實踐在現代詩的創作領域上，實踐於現實的生活，卻不輕易為現實的意識

²⁶ 見廖咸浩〈為青年的閱讀領航—廖咸浩導讀「夢中書房」〉《聯合文學》213期，2002年7月，頁72。

²⁷ 見翁文嫻〈精準設計的飛〉聯合報，2002年4月7日。

²⁸ 見顧城〈我在等待死亡的聲音〉《墓床—顧城謝燁海外代表作品集》虹影、趙毅衡主編（北京：作家，1993年）頁227。

世界所戕害、亦不再受昔日個人潛意識某種負面顛狂的力量所累牽，詩人盡可能在詩裏維持一種完美的「平衡」狀態：

掀開層層晨曦下擺
我們登上湖中小島
水波是這麼的細膩
即使岸緣只比湖面高出 5.3 公分
也不曾被湖水漫上（〈夢中之島〉）

不用擔心島邊的湖水是否會因為潮汐的關係而浸漫，因為詩人在意識與文字彼此妥協、掌握之下，一直維持在令人滿意的高度，島岸的邊緣永遠比湖面高出 5.3 公分。另外，羅智成在這本詩集所騁馳的想像力，可說是比以往更巨大、華麗、也更自如了：

因為沼澤邊的遊樂園失火
一輪飾滿彩燈的摩天輪
涉水滾向對岸漆黑的樹叢
斑斕的光四射於
回憶與夢境裡裡外外（〈雨霖鈴東路〉）

詩人企圖鬆開吃力輦動的現實步伐，把腦筋動到「一輪飾滿彩燈的摩天輪」如此巨大、豪華的意象，竟讓它能靈活涉水，滾向它處，詩人再也無懼於現實的邏輯的局限，輕易更動現實與夢想的比例原則，他要讓想像大舉進駐現實世界，徹底為這世界改頭換面。

詩人的詩意敘述技巧已臻圓熟流暢，華麗的辭藻、豐贍的意象，無形地挪移著現實與幻象之間幾希的界線。詩人的冥想功力向上提昇數倍，不帶任何的猶豫與顧忌，往往能在一段詩行之間，立即遊歷各個時空角落，又自在地轉旋回來：

我愛極了的那條街道
櫥窗內陳列著恐龍胚胎、青銅面具、瓦特蒸汽機和

某部三十世紀文學作品的二十世紀雛形
在這文明的舊貨市場，每件破銅爛鐵
都有一些故事、人名和一些特別的時刻……（〈千禧大街〉）

恐龍胚胎、青銅面具、瓦特蒸汽機，皆是過去的產物，而「三十世紀」則屬於尚未發生的未來，皆在現時的時刻點上，為詩人一點閱、細數的瑋寶。詩人將內在各式歧異的想像衝突，調和得十分圓融順遂，皆能一一陳列，發光。

而詩人內心一直妥善保存著，對於文明的未來發展的規劃藍圖，在這本詩集也有了明顯具體的方向與實踐行動，見〈夢中婚禮〉：

是 的 吾 愛 我 將 讓 我 的 甜 言 蜜 語 實 現
打 掃 地 球、制 禮 作 樂、曬 衣 洗 碗
設 計 沿 街 小 店 的 市 招
和 道 旁 流 泉 林 蔭 與 花 草
擦 拭 拘 謹 的 鐘 聲 和 鐘 聲 據 以 傳 遞 的 清 晨

另外〈夢中之城〉：「我一直在此生活創作 / 並貢獻我的生活態度與作品 / 給本城的文明 / 我知道這裡必將有一條街道以我命名 / 我必須以更豐盛的典故來經營 / 這樣的可能性」，詩人奕奕神采宣述自己的生活情境，小事件如為附近店家設計招牌，大事件則是為整個城市的規劃種種藝文活動，每一件工作任務對詩人而言，皆是幸福的負荷。

我們發覺羅智成的思維一下子即能去到遙遠、神秘、未知的一切信仰、未被拓墾的蠻荒時空，又能在實際現況日子裡，為自己內心美好的人文理想，盡一份心力，如史作樑說道：「一種真正的哲學心靈，必容得下全人類之知識文明，與此文明以外充滿神秘不可測之廣大世界。²⁹」詩人昔日不斷經營的每一份想像與計劃，現在都如一顆顆精緻華麗的星球體，在他的掌中同時不停地騰空旋轉，型態優美自如，詩人已穩妥它們的方向與速度，企圖再孵生出下一顆美麗的星球。

詩人將創作的注意力轉入平時的生活際遇，是否亦有意讓讀者悄悄地跟了上

²⁹ 見史作樑《三月後的五卷》（台北：水瓶世紀，1999年）頁34。

來？將讀者從昔日「被動性」的閱讀狀態，亟力拔擢到「主動性」的創作者位置，現代的從事文藝創作的人口，可以說是比從前增加許多倍，十多歲年輕人出了幾本跟進文學相關的著作也不會太令人意外，或許在我們當中，有人閱讀完這些美麗動人的夢中篇章，也願意將周遭現實的零瑣事物編織成夢想，我們期待將來有一天，會有幾名創作者願意接續下去，寫出夢中廚房、夢中臥房、夢中櫃、夢中巷弄等等，生活上其它其它令我們熟悉不過的生活詩篇。

詩，如同詩人自言：「是生命的刻度」（2000年天下文化版序），是詩人如何看待自己生命的態度，藉由不同時期的詩集，一本一本遞嬗於我們眼前，我們可以清楚地看見詩人對於生命的態度的成長與轉變。

第二章、詩人的創作淵源與創作觀

第二章 詩人的創作淵源與創作觀 部份，共分成三節，第一節 象徵主義的影響 中，筆者意以「創作風格」與「詩觀」兩項要點，深入追溯羅智成與象徵主義彼此相似的關聯；在第二節 中外詩人的影響 ，我們將繼續追索有哪些詩人是直接影響到羅智成的創作風格，筆者以西方詩人作家里爾克、紀德，和中國新文學時期的詩人徐志摩與台灣詩人方莘作為其中主要代表；第三節 詩人的創作觀 ，羅智成致力於詩藝的探索，自然有其獨特的創作觀點，因此筆者意欲找出詩人對於文學創作方面有何重要意義的想法主張？

第一節、象徵主義的影響

就像象徵主義之於現代藝術，它是一個更成熟完整的現代靈魂必須擁有的部份。¹

筆者透過閱讀、整理、分析詩人的詩作與其他文字資料的過程中，發現到他與象徵主義的關係匪淺。首先便是楊牧在為羅智成《傾斜之書》詩集作序時，論述他早期風格的一些關鍵詞彙，值得我們注意，如神秘的個人經驗、純粹的詩的世界、虛實互換的美學、早期輕度唯美傾向、神秘的氛圍、虛幻的純粹美、神秘的宇宙，光是「純粹」二字就用了七次、「神秘」二字用了九次。楊牧所指出關於羅智成詩藝的美學特點，業已形塑詩壇今日，諸多詩評家在看待羅詩時，一個相當主要的方向與定位，如林耀德說羅智成詩「近乎純粹的神秘主義²」，而蕭蕭、白靈主編的《新詩讀本》一書，對羅智成的介紹亦是：「哲學系出生的詩人，具有與眾不同的個人神秘風格，語言近乎咒語或祈語，帶著巫師似的催眠火

¹ 見羅智成《M湖書簡》 哲學雜記（台北：少數，1988年）頁82。

² 見林耀德《一九四九以後》（台北：爾雅，1986年）頁114。

燄，有濃烈屬於法老式的純粹之美，和權威。³」等等，另外蔡淑玲亦有一段重要的論述：

羅智成在台灣封閉的創作環境裡，奇特地以個人思索回應著七十年代歐洲「現代性」的探究—語言的危機與主體的潰決。主體在往返追尋中，藉由語言意象和終極意義的錯置分離，凸顯出來的「第三度時空」，擺渡於現實感官經驗與象徵邏輯之間的「空間經驗」，神似法國現代主義作家懸念的「文學經驗」。⁴

其實羅智成亦承認受過「現代主義」的薰陶⁵，不過「現代主義」(modernism)這一名詞，並非只是代表單一的流派稱謂，它乃是集結了西方二十世紀初以來，各類新式、反傳統的文學、藝術觀念、流派而成的總代表，如象徵主義、達達主義、超現實主義、意識流、意象派等等。因此，在西方現代主義各式複雜的流派中，筆者希冀揭櫫原本即以詩歌創作為本源的「象徵主義」，作為羅智成創作的主要美學歸向與精神，並溯及內在的關聯性，另外與筆者持相同論調者，另有張靄珠與鄭明嫻二人。張靄珠在《夢境邊緣的語言—羅智成詩集「光之書」讀後一文中，即指出羅智成明顯運用了波特萊爾的「通感」觀念與技巧⁶；而鄭明嫻在《評析三首上邪詩》一文中，分析其《上邪曲》的風格時，亦注意到詩人的唯美及頹廢傾向濃厚，「似受法國象徵主義的感染，也是我國李金髮之後的象徵主義代表之一。⁷」而羅智成自己就曾把象徵主詩人波特萊爾、梵樂希跟里爾克，列入自己「心靈貴族」名單之內⁸，足見他對於象徵主義流派有一定的涉入與認知。上述皆是我們接觸到羅智成的創作風格後，所容易感知到的初步線索。接下

³ 見蕭蕭、白靈主編《新詩讀本》(台北：二魚文化，2002年)頁403。

⁴ 見蔡淑玲《航向永夜—邊界的探索，意象的流離》《光之書》(台北：天下文化，2000年)頁28。

⁵ 見簡嬪 vs 羅智成—在夢中書房遙望天涯海角 張清志訪談紀錄，《聯合文學》210期，2002年4月，頁97。

⁶ 見《出版與研究》45期，1979年5月。

⁷ 見鄭明嫻《當代文學氣象》(台北：春暉，1988年)，頁219。

⁸ 羅智成「心靈貴族」的名單有齊克果、叔本華、杜斯妥也夫斯基、尼采、波特萊爾、普魯斯特、紀德、梵樂希跟里爾克等人。羅智成認為這些擁有心靈貴族的色彩的人，抗拒世俗文化，反對粗製濫造的事物，堅持『重視心靈』的傳統，流露出對人性理想化、純潔的期許，在種種醜陋與殘缺之中，執著於人性的尊榮。他們對靈魂有著自愛，形同被謫下凡，對現實世界充滿疏離，一方面又由於生命的投射，使得他們對世界，對事物作殷切的期許，而使得他們的作品最接近美學的本質 等等，詳細內容請參考《中外文學》10卷1期的《西方文學與中國現代詩》專題。

來，筆者分成兩點方向去研述之：1、象徵主義的創作風格 2、象徵主義的詩觀主張。

1、象徵主義的創作風格：

整體而言，象徵主義詩人的創作「內指性」⁹強，傾向個人風格，正視創作心靈的純粹性，與自我意識的不斷發掘，詩人必須感悟內在複雜的精神波動。而且象徵主義詩人有自己一套世界觀，他們相信在我們目前所遇處的客觀世界裡，隱約還存在著另外一處尚未被人發現真實、永恆的世界。象徵主義者將「世界」大致分成現象（現實）世界與本體（理想）世界兩級，不過這兩級並非彼此完全割斷，而是時間上共存、在空間上相互滲透，自然中的萬物之間，自然與人之間、人的各種感官之間，以及各種藝術形式之間，都有著內在的、隱蔽的相互滲透¹⁰。詩人創作的目的，便是希望能從現實世界過渡到理想的世界去。

羅智成早期在創作上，拒絕向瑣碎的現實世界投入他的關注，反而亟力追求另外一個嶄新的詩想世界。他回憶年少時期的創作生活：「當年大部份的我活在現實世界裡的學生時代，但是在文字想像裡，卻有另一塊可以隨時進出的神秘世界。¹¹」在《畫冊》、《光之書》，詩人傾盡全力，建構著與現實疏隔離異的幻想之域，在《畫冊》裏 以晨為冠 一詩：「他甚至了解到光的世界。」以及 鬼雨書院：「這是多麼偉烈的事 / 在崩落中冉冉升起 / 你張開手臂，宇宙的門扉乍開 / 只是一連串誤解。你用不著開口，好多聲音。」這些經驗，絕非是現實世界裏任何人可輕易發生的事件、際遇，詩人宛若穿透一切、朦朧之間，看見宇宙的門扉開啟，去聽不一樣的聲音，可能剛開始誤解它們的來源與意義。詩人亟力去感悟另一層陌生世界的美感境遇，一種神秘詭異的風暴，襲捲詩人所處的現實經驗世界。即使到近期，詩人在創作風格上有所變化，但他依然相信 堅持詩是「某種生活情境的追求」，是「現實世界的素材與內心理想世界的規格之無止盡的對話、轉換，讓我們對生活有了不同的對應方式與態度。」¹²亦如象徵主義對於世界的分法，一個是「現實世界」，一個是「內心理想世界」，詩人急切想告知我們，

⁹ 見朱剛《20世紀西方文藝文化批評理論》（台北：揚智，2002年），頁21。

¹⁰ 見張稟真、章安祺、楊慧林《西方文藝理論史》（北京：中國人民大學，2001年），頁511。

¹¹ 見 詩宇宙裡的一則傳奇 魏可風採訪整理，自由時報，民國89年8月19日。

¹² 見羅智成《光之書》或《擲地無聲書》2000年天下文化修訂版序

仍有許多不屬於現實世界的未知領域，待我們開墾，兩種世界就在詩人詩情文字的交織下，世界盡情地對話、轉換，形成既實又虛的跳躍變化，引發出新的世界觀。

另外，象徵主義詩人希望在詩作中永遠保持一種神秘感，因此「暗示」作為他們基本的創作原則，馬拉美道：「直陳其事，這就等於取消了詩歌四分之三的趣味，這種趣味原是要一點一點兒去領會它的。暗示，才是我們的理想。一點一滴去復活一件東西，從而展示出一種精神狀態，或者選擇一件東西，通過一連串疑難的解答去揭示其中的精神狀態：必須充份發揮構成象徵的這種神秘作用。¹³」象徵主義詩人無意在詩裏立刻說清一件事情的真相，而是透過對問題一連串追尋過程，從而把握住內在那一份難解、神秘的精神狀態，自然也就容易造成詩意隱晦的狀況。波特萊爾著名的《應和》一詩，被當成象徵主義最重要的代表作品：

自然是座宙宇那裡活的柱子
有時說出了模模糊糊的話音；
人從那裡過，穿越象徵的森林，
森林用熟識的目光將他注視。

如同悠長的回聲遙遙地匯合
在一個混沌深邃的統一體中
廣大浩漫好像黑夜連著光明—
芳香、顏色和聲音在互相應和。

有的芳香新鮮若兒童的肌膚，
柔和如雙簧管，青翠如綠草場，
一別的則朽腐、濃郁、涵蓋了萬物，

像無極無限的東西四散飛揚，
如同龍涎香、麝香、安息香、乳香

¹³ 見馬拉美《談文學運動》收入黃晉凱、張秉真、楊恒達編《象徵主義·意象派》（北京：中國人民大學出版社，1998年），頁41。

那樣歌唱精神與感覺的激昂。¹⁴

我們跟隨詩人，穿越心靈的森林，悠遠的回聲融匯黑夜與光明，在一片神祕混沌的世界裡，藉由芳香、顏色與聲音等各種感官彼此交錯、溝通、激盪的「通感」過程，慢慢浸染，令我們觸入到神祕、陌生的新生境域。整首詩即視為象徵主義的「通感」理論的最佳代表。對於象徵主義詩人而言，「通感」不僅僅是作為一種單純的修辭手法或是描寫技巧，它是代表創作者的心理連同生理、精神與形式合一的完整的創作心靈機制，是揭開另一面世界樣貌的契機關鍵。

如前文所述，羅智成亦對象徵主義的「通感」有一定認知與實際操作，他在詩的祕密花園一文便提到：「現代詩幾位開創者如波特萊爾，他很大特點在於非常重視感官機能，而這是過去人不太能談的。¹⁵」且有些詩作也可以看出他對於「通感」技巧相當成熟精練的程度，如童話之五一詩：「我們聽見鈴聲／乳黃的鈴聲／釘製著泉的靴子／聽見葉子磨擦，銀的，／我們的睡眠徹夜趕路，龍鱗藍底顛簸／我們聽見金色，緋色的，古墳場的風景的」悅耳的聲音與明亮的色彩，奇妙地匯流交融在一塊，形成一幕華麗非凡的感官盛宴。

對於理想世界的追尋，以及暗示與通感的設計，使得象徵主義詩人跟羅智成的詩作中，皆沾有濃厚的神祕主義的傾向，如楊牧所言：「羅智成一貫的神祕色彩仍在」，我們一直在羅智成的作品裏，感受到一股神祕的氛圍縈繞，原因即是在此。

羅智成除了因自身學哲學出身的背景，容易在詩裡層層鋪述自己思維過程，以及對生命諸多課題的辯述，再加上早期的詩集裏常出現一些異教徒、神址、殿堂等類似宗教性的詞彙滲入，讓羅智成的詩作特色，更彷彿「後期象徵主義」所散發出來的氣質：

後期象徵主義比前期象徵主義在象徵內涵方面更具暗示性、聯想性、含蓄性，象徵意象交錯重疊，複雜難辨；在表達內心世界方面，後期象徵主義更重視對人生哲理、抽象的思想觀念的象徵，而不是像前期象徵主義那樣注重對情感世界的象徵；前期象徵主義追求迷離朦朧的、夢幻般的詩歌意

¹⁴ 見波特萊爾著，郭宏安譯《惡之花》（山東：廣西師範大學，2002年10月）頁207。

¹⁵ 見羅智成《詩的祕密花園》，中央日報，1999年7月21日。

境，後期象徵主義則把玄學典故、宗教神話與象徵意象結為一體，更具神秘主義色彩。¹⁶

象徵主義後期詩人，如梵樂希、里爾克等人，在創作上格外重視理性、知性等抽象的思維成份，將前期豐沛的內心情感注入理智的血液，後期象徵主義詩人亦常將詩與宗教的性質合而為一，達到另一層新的詩藝境界，如葉慈言：「當時我們覺得一種以詩情為本質的宗教類型可能產生。¹⁷」我們明白，後象徵主義詩人更強調著知感，詩人強烈的主體思考，運使操作複雜的玄學、宗教、神話等語辭意象，流瀉出種種對人生、事物的智慧光芒。

另外，我們在羅智成的詩作中，更不難發現他與後期象徵主義詩人一樣，表現出—「天使主義」跟「不做人而做神」—兩種傾向¹⁸。其中的天使意象出現在詩作的數量不少，如 異教徒手扎：「也許我正是執迷不悟的族類，閃著金屬光澤的翅膀，恒繞一盞昏燈」、詠懷「妳說妳還聽見我拍動翅膀的聲音」，一直到《光之書》風象「為她我解下翅膀，卸下肩胛，走出了骨骼之簾」詩人皆是將自己幻想成擁有一對翅膀的天使。

2、象徵主義的詩觀主張：

羅智成早期在《畫冊》序裏揭櫫的詩觀，以及他之後陸續接受一些訪談時不斷地提出的創作觀點，與象徵主義的詩觀不謀而合。美國詩人愛倫坡（1809—1849）對於詩的觀點，可視為象徵主義理論的開創始祖，愛倫坡的詩觀受到波特萊爾的喜愛與重視，引進法國文壇，蔚為風潮，其中 詩的原理（1848年）這一篇文章，對於象徵主義理論的建立有相當重要的影響與地位，甚至也可以說是現代主義的第一篇宣言。¹⁹

1、詩無涉道德：愛倫坡將人類的精神世界分成純粹智力、趣味和道德感三個部份，並將趣味放在中間的位置，認為詩的唯一裁判者是趣味，「對於智力

¹⁶ 見徐曙玉、邊國恩等編《20世紀西方現代主義文學》（天津：百花文藝，2001年）頁77。

¹⁷ 見葉慈 象徵主義的存在《西方二十世紀文論選》（第一卷作者系統）（胡經之、張首映主編，北京：中國社會科學，1989年）頁76

¹⁸ 見布魯克斯、衛姆塞特《西洋文學批評史》顏元叔譯（台北：志文1972年）頁560。

¹⁹ 見毛峰《神秘主義》（台北：揚智，1997年）頁102。

或對於良心，它只有間接的關係。除了在偶然的情況下，它對於道義或對於真理也都沒有任何牽連。」波特萊爾言：「如果詩人追求一種道德目的，他就減弱了詩的力量。²⁰」在 1886 年 9 月 15 日，莫雷亞斯在巴黎《費加羅報》發表「象徵主義宣言」一文，正式提出「象徵主義」名稱，內容即明確主張「象徵主義詩歌作為教誨、朗讀技巧、不真實的感受力和客觀的描述的敵人」²¹，羅智成認為一個優秀作品的作者，必須具備離開倫理境界的誠實，逾度的傲感、誇大的表達欲，馳騁不安之心、野心、叛逆。「文學如果從生活產生，它就不該無機地歸屬於某一種品德，它只歸屬於人性，而人性不曾是完美的，也不須是」因此，對羅智成而言，完美的道德修養並不是一個優秀的創作者所必備的條件。愛倫坡認為詩是一種趣味，羅智成說詩是一種「愉悅」，兩者意義相去不遠：

我的詩對於自己負擔很多任務，最主要的，就是愉悅：除了最原始的效應以及成就創作之外，還有來自更新自己與再認自己的興奮，也就是說在向內心搜求以創作時，同時檢省自己，釐定或調整和這個世界的關係（因藉自覺我們有了稀薄物我既定關係的能力），這一直我最驚喜的創作經驗。

羅智成豐富了愉悅的內涵性，認為「愉悅」除了可以是具有原始的情感以及創作時的成就，它還有自覺與檢省的成份，一種重新認識自己的興奮，這便是屬於「知」的部份（對於「知」的觀念闡述，透露出詩人羅智成受到後象徵主義的影響）羅智成在之後的一次訪問中，仍然堅持這項原則，詩人認為詩的創作「不能違背一個原則就是它必須先讓我感到快樂和滿意。我從來就不想做一個有明顯的倫理、道德色彩的人，我的意思是我並不販賣這些東西。²²」以上的說法應該可以清楚地表示，羅智成並非不重視倫理與道德，而是不希望一般人只是躲在倫理跟道德的標準背後，去抹煞、阻礙了詩人原本應該積極拓展詩藝的精神與領地。

2、對美的重視：愛倫坡認為「趣味使我們知道美」、「趣味則以展示優美來滿足自己一向邪惡展開戰鬥」，愛倫坡可以說是對「美」相當重視，他認為「存

²⁰ 見波特萊爾《論泰奧菲爾·戈蒂耶》收入黃晉凱、張秉真、楊恒達編《象徵主義·意象派》（北京：中國人民大學，1998年），頁5。

²¹ 見黃晉凱、張秉真、楊恒達編《象徵主義·意象派》（北京：中國人民大學，1998年），頁45。

²² 見《意識的旅人——夜訪羅智成》《現代詩》復刊10期，民國76年5月，頁24。

在於人的精神深處的那個不朽的本能，顯然就是一種美感。」「那個最純潔、最升華、而有最強烈的快樂，導源於對美的靜觀、冥想。」「我用美這個字來包括崇高——我把美作為詩的領域。」而羅智成同樣也認為美是具有說服力，「當美被用來說服的手段時，它依舊是美的。我所以這麼說，是希望『提昇』力及古典界說的『美』能維持它們在任何藝術中的地位。」(《畫冊》序)一直到晚近《夢中書房》羅智成更清楚地稟持著要「用文學的美化來抵抗現實的醜化²³」原則。

3、詩的純粹性：上述所言，對美的堅持以及創作無關道德的說法，自然引發象徵主義堅持創作的純粹性，波特萊爾言道：「只要人們願意深入到自己的內心中去，詢問自己的靈魂，再現那些激起熱情的回憶，就會知道，詩除了自身之外沒有其他目的²⁴」，象徵主義的純粹理論發展到後來，由後象徵主義詩人梵樂希集大成，寫了一篇「純詩」，談到象徵主義詩人應該要創作出「一部完全排除非詩情成份的作品²⁵」。「純粹」是前面諸位詩評家對羅智成創作風格的最常見的概念與評語，而「純粹」亦是羅智成一直以來主要的創作傾向與目標，詩人言：「早期作品，是伊甸園式的，對現實有太直接反映的素質都在我的想像中被剔除。²⁶」即與梵樂希語氣亟為相似。

最後，我們要再談一下的是象徵主義對於「讀者」的觀念。由於象徵主義認為詩歌是創作者經由「暗示」的手法而構成，那麼能夠解開創作者所設下的謎團便非讀者莫屬，因此，對於象徵主義而言，「讀者」這個角色其實是佔有相當重要的位置，蘇雪林道：「象徵詩體第三個條件是要允許讀者的合作。這就是要說的話萬不可傾筐倒篋，一概說盡，詩人自己僅說一半，其餘一半卻要讀者去猜，這樣則可使讀者於讀你作品時也產生一種創作的喜悅。²⁷」象徵主義其實認為，若想要走出詩人的詩意迷宮，還得需要依賴讀者一方的通力合作。

梵樂希認為，象徵主義詩人有權利「選擇具有智慧力量的個體」，作為他們的對話者，因為他們更希望追求的是創造性的讀者群出現：「他們懷著去創造願望與需求的希冀，而絕非為滿足已經存在的願望與需求進行創作：他們不會拒絕

²³ 見 簡嬪 vs 羅智成——在夢中書房遙望天涯海角 張清志訪談紀錄，《聯合文學》210 期，2002 年 4 月，頁 102。

²⁴ 見波特萊爾 論泰奧菲爾 戈蒂耶 收入黃晉凱、張秉真、楊恒達編《象徵主義·意象派》(北京：中國人民大學，1998 年)，頁 4。

²⁵ 見黃晉凱、張秉真、楊恒達編《象徵主義·意象派》(北京：中國人民大學，1998 年)，頁 65。

²⁶ 見 詩宇宙裡的一則傳奇 魏可風採訪整理，自由時報，民國 89 年 8 月 19 日。

²⁷ 見蘇雪林 新詩壇象徵派創始者李金髮 《自由青年》22 卷 1 期，1959 年 7 月。

任何可能使一百個讀者掃興或冒犯他們的東西，倘若他們認為這可以征服僅僅一個有更高素質的讀者的話。²⁸」另一位英國象徵主義代表詩人西蒙斯，便頗有趣地將「象徵」這一辭彙「用來指那些參與神秘活動的人借以互相秘密認識的一種標誌、秘語或儀式。²⁹」而我們在羅智成一文的，也看到類似的說法：「詩的閱讀，在本質上，其實就是作者與讀者之間默契的展現——他們在文字的脈絡裡即時建立、拆解著或深或淺的秘語或隱喻，互相揣摩彼此的習慣或心意。³⁰」羅智成每每談及關於詩創作的理念時，都會觀照到「讀者」的存在意義，詩人對於「讀者」的定義與看法，其實相當程度符合象徵主義的精神，羅智成亦將「讀者」設定在一種「高度理想化³¹」的位置，首先，他肯定讀者的存在：

我認為詩作之適當要求於讀者是被允許的，所謂「適當」，乃在詩人之引導（創作）過程完全。創作是藝術，我就不該剝奪「欣賞創作」之藝術精神，何況，讀者在經驗整體尋覓對應物時，乃一雷同於創作的功能。（《畫冊》序）

不過詩人對於讀者的要求與條件，可以說是相當嚴苛，早期的讀者必須先通過他「一系列複雜秘語的通關考試」³²，最後才能真正分享他所傳達的訊息：

我的部份詩作，對象相當狹隘，對於默契有過苛的要求，但，這是我的經驗：我寧願竊喜於和一個作者秘密瓜分共同的心緒，也不願和多數人去享有普遍而浮汎的共鳴。我希望作者幾乎是以我或少數人為對象，希望得到作者的尊重，這心態適於一個作者。（《畫冊》序）

上述引文內容「作者」二字太多，令人起疑是否為字誤的問題，因此在語意

²⁸ 見梵樂希 象徵主義的存在 一文，收入《西方二十世紀文論選——第一卷 作者系統》（胡經之、張首映主編，北京：中國社會科學出版社，1989年6月），頁73。

²⁹ 見西蒙斯 印象與評論：法國作家 一文，收入黃晉凱、張秉真、楊恒達編《象徵主義·意象派》（北京：中國人民大學出版社，1998年），頁94

³⁰ 見《聯合文學》161期，1998年3月，頁16。

³¹ 見 簡嫻 vs 羅智成一在夢中書房遙望天涯海角 張清志訪談紀錄，《聯合文學》210期，2002年4月，頁97。

³² 見 簡嫻 vs 羅智成一在夢中書房遙望天涯海角 張清志訪談紀錄，《聯合文學》210期，2002年4月，頁97。

上有些不順,私以為若改成「我寧願竊喜於和一個讀者秘密瓜分共同的心緒」,「我希望讀者幾乎是以我或少數人為對象,希望得到讀者的尊重,這心態適於一個作者」,或許文意便清楚許多。不過就算不改,裡頭「不願和多數人去享有普遍而浮汎的共鳴」一句,其實也能看出羅智成所要闡釋與讀者共享的基本限制。

《畫冊》有一首 火曜之會 詩作,光是題目所引發的訊息,便容易讓我們聯想到當年法國一群飲譽文壇的象徵主義詩人那幾場著名的星期二聚會,名稱亦是「火曜之會³³」:

有一天他們一定會找到我們

只要他們脫下鞋子

涉過急湍

攜手奔過野花為棘的草地

並在一攬鏡自照之瀑布前

播下回聲的種子

在等待裏,用吻彼此收割

收刻並積藏各式

以脈搏計取的箭簇

一旦他們醒過來

瀑布竟是鏡中的儀式

連鳥跌進都沒聲息

湧生的蔓藤在他們肢體裏

播下回聲的種子

當世界有第一聲輕響

必有第二聲

然後他們終將發覺我們

³³ 法國著名的象徵主義詩人馬拉美,曾與一群年輕詩人作家在一家小餐廳舉辦「週二聚會」,在當時可說是相當具有影響力,其中紀德、梵樂希等人亦參加過,內容見黃晉凱在《象徵主義·意象派》(北京:人民大學 1998年)所撰序裡介紹,頁4。

這首詩的意境相當抽象、神秘。詩裡的「我們」像是一群神秘的團體，想要找到「我們」，就要脫掉一切束縛（如鞋子），經歷急湍、野花為棘的草地，在瀑布前播下回聲的種子等等，象徵著種種困難的精神儀式後，才能繼續等待我們發出第二聲的輕響，「我們」是隱秘的，但「我們」也等待著被人發現的喜悅，期待世界上會有人仔細聆聽、尋覓來自遙遠的迴聲。

我們還可以從羅智成其他作品，發現到另外一位象徵主義詩人韓波的影子，如韓波在「母音」一詩，將豐富的想像力投注在五個法國元音符號，在詩的意義上，重新賦予它們新鮮、另類的解釋，

A 黑、E 白、I 紅、U 綠、O 藍，這些母音，

有一天，我會說出你們隱藏的根源：

A，華豔蒼蠅裹身的黑胸衣，

嗡嗡低響於可怕臭氣的周圍，

陰暗的深淵；E，蒸汽和帳篷的坦直，

硬冰的長矛，白袍國王，傘形花的戰慄；

I，紫色，吐血，美人嗔怒或

懊惱遭罰酒而醉的唇間笑意；

U，圓圈，碧綠海洋的神奇振動，

散佈動物的平靜收場，鍊金師

深印聰敏大額頭的平靜皺紋；

O，充滿奇怪尖銳的至高號

穿越世界與天使的寂靜：

—O，亞米伽，眼睛發出的紫光！³⁴

對於韓波而言，那些符號皆是具有倔強、頑固、鮮明獨立的色彩，不論是對於符號的音質或是外在形體，韓波都有他獨特新意的詮釋手法。而羅智成在「光

³⁴ 見韓波著，莫渝譯《韓波詩文集》（台北：桂冠，2003年）頁69~70。

年一文內，對於一個英文字母「J」引發出好長的幻想：「J」的聲音十分獨特，甚至是J之所以為J，或J無法被別的字母取代的原因。她的聲音純稚、偏低，不是低沉的低，而是有點有氣無力或後勁不足以引發共鳴——好像她的肺比較小，或者發聲方式不對，或者聲帶還沒真正開啟。所以，那種音量，還有音質，好像只能對比較親近的人說，或者，對比較信賴的人說。³⁵」我們幾乎願意隨著詩人繾綣抒情的描述，輕聲發出一個世界上最完美的「J」音。除了對於英文符號的聯想遊戲以外。羅智成在《一意孤行的踴想者辭典》一文，同樣也替我們國內的注音符號重新賦予新鮮、另類的解讀，詩人說「ㄅ」就像是「初生嬰兒蜷曲的軀體，像孵開的豆芽」、「曲折的字體象徵初生的孩堤，或生命的劇痛劇痛中產生的自我意識的覺醒。」而下一個注音「ㄆ」，它的發音方式「代表一種放任或放棄，或順從，或陰性。」這是屬於詩人的新辭典，新的意義詮釋。詩人彷彿用手指輕輕觸摸著這些注音符號的形體，順著它們本身的字體不斷屈伸舒展，輕輕哼出最原始、單純的音，想像著它們體內所蘊裹的祕密，能夠擴延至何種程度的意義，或是一種人類最原始、理想的夢？

當然，相信羅智成早期還受過其他西方流派的影響，如超現實主義、意識流等，不過筆者以詩人從早期至今的作品與言論中，所一直明顯表現出來的美學風格與特徵，我們相信象徵主義對羅智成而言，一直有深切的啟發與影響。雖說詩人可能堅持自己是「追求知識，不追求主義³⁶」的性格，但是筆者此舉，亦無意以象徵主義去拘囿他的創作風格，況且象徵主義並非是一條僵化的規條約束，它開啟的是現代詩人更具寬廣的心靈視域，正如羅智成自言，象徵主義「是一個更成熟完整的現代靈魂必須擁有的部份。³⁷」，我們也有目共睹的是，詩人在創作上明顯地從象徵主義的滋養下，成長出一條適合自己的新道路。

³⁵ 見《聯合文學》161期，1998年3月，頁12。

³⁶ 見羅智成《亞熱帶習作》溫柔地相信並懷疑（台北：聯合文學，1999年）頁19。

³⁷ 見羅智成《M湖書簡》哲學雜記（台北：少數，1988年）頁82。

第二節、中外詩人的影響

一、國外詩人影響部份：

1、里爾克：

在上一節裏，我們已論述過西方的象徵主義流派對於羅智成創作風格與詩觀的影響，但若就詩人的影響層面來論，後象徵主義時期的代表詩人里爾克(Rainer Maria Rilke, 1875—1926)所影響到他的層面，就更為深刻且直接，我們甚至也可以說，羅智成整個創作的精神與風格，一直與里爾克是分不開的。羅智成相信里爾克作品裏，保留著傳統「思索者」的傾向特質。羅智成曾在《中外文學》(10卷1期)的〈西方文學與中國現代詩〉專題裡，詳闡介紹里爾克擁有六項基本特質(最後一項「浪漫主義的價值觀」未討論)，接下來，筆者將對這篇文章內容作一次介述，並找出里爾克影響羅智成作品與觀念的跡象在哪？¹

(1)、「自我意識與自傳色彩」：羅智成認為里爾克自身的感覺即是他作品終極的體裁，所有外在事件都要被引進這個殿堂加以處理，詩人所告訴我們的世界，是被消化過的，雖然同樣被我們感知、擬想，但內心所喚起的回應卻全然不同。而羅智成在《畫冊》序論裡提出「有我」境界的論點，根源應是於此：

我也不介意這冊子沒有「無我」的境界的趨向，我在沒到達那種境界前，我不理解它的存在。自省之下，萬物皆有我，最多，是「有我」的大而化之。

羅智成的「有我」、「無我」等用辭，明顯襲自王國維的說法，我們即引《人間詞話》一書對「有我之境」的解釋：「有我之境，以我觀物，故物皆著我之色

¹ 以下關於里爾克的種種意見，皆引自於羅智成〈西方文學與中國現代詩〉內容，筆者不再另引頁數註明。

彩。」「我」即代表著創作者豐沛的情感意識，創作者以自我內在的意識去觀察事物，所有的事物自然皆沾染上創作者的情感與思想成份。羅智成認為文藝創作的本質，即是創作者個人觀點的呈現，作者向他的讀者傳達、解釋他所知覺到的世界，在這個過程中，必須有「我」的知感經驗介入，「沒有作者個人觀點的作品，在我的定義裏，不屬於文學或藝術²」。羅智成在任何文學體裁的創作裏，皆是以「我」的思考為出發點，「由於自我意識太強，我沒有耐心用別的角色來偽裝自己，……」，「比如你讀紀德或三毛的文章，就可以感覺到是什麼樣的人在講話。³」強烈的自我意識，自然會慢慢創造出一種獨特的「羅記風格」，他對世界、人情所特有的觀念與色彩。

「自傳色彩」指的是不僅是對過去經驗的重述，還是里爾克以自我意識（無所不在）所虛擬的另一個更廣闊的經驗或生命。羅智成對於「旅行文學」一段說法，可視為受到里爾克此點影響而轉化：「一個人的籍貫可能只有一個，但卻可以擁有很多心靈的故鄉，有的在臺灣，有的在國外；有的在這個時代，也有的在別的時代；有的曾經去過，有的則是透過閱讀和想像所構築。我想我的內心感受很豐富的原因是因為我擁有很多心靈故鄉。⁴」如同他在〈黑色筆記本 1〉所說的一樣：「我的際遇平庸，卻滿懷奇想」（《傾斜之書》），人的想像力是無遠弗屆，要善用自己豐富的想像心靈，為自己平淡的生活，找出另外一份可喜、可感的際遇。

(2)、「客觀世界的主觀化」：羅智成的解釋是，將感覺、或既存的心靈事件投入到目光、感官所及的外在世界，然後詩人以蓄意的「物我統覺」來混淆內心與外在世界的界線，將精神注入每一塊磚瓦在現實推砌起來，說「一九xx年的x城」，但其實不然，因為里爾克以奇異的配樂，使得再平常的事件也能負載各式深奧的訊息。「客觀世界的主觀化」的觀念更是羅智成積極實踐在自己作品裡頭，他常會在詩裡設計一座空間，製造一些事件，例如〈賦別〉（談孤寂）「於是，我背著畫架，到阿爾及利亞當庸兵去了。」羅智成亦常常虛構一些類似現實的時空經驗，如「阿爾及利亞」這一異國地名，但是就算我們明明知道這是虛構的經驗，卻依然輕易掉落在詩人的文字世界，慢慢感受在那些時空的情感變化。

² 見羅智成〈溫柔地相信並懷疑〉《亞熱帶習作》（台北：聯合文學，1999年）頁16~17。

³ 見〈意識的旅人一夜訪羅智成〉吳繼文訪談紀錄，《現代詩》復刊第10期，1987年5月，頁20。

⁴ 見〈相約天涯—羅智成談旅行文學〉吳婉茹訪談紀錄，《聯合文學》187期，頁70。

(3)、「主觀世界的具象化」：羅智成認為自己被里爾克對抽象事物驚人的描寫能力，以及從中發展出來對自身的洞察，以及將之掌握並安置於文字領域的成就所吸引住。這包括了 A、主體的客觀化，一種類似意識流作品的自我觀照。他不但要敏於感受，還要以無止的、清明的意識去觀察、掌握這個感受。B、自我的凝形，感覺的分化。我們所表達的感覺，不但要能傳達出去，還要有別於他人，還要有別於自己其他的感覺（這便是羅智成所提出的「靈魂的特異化」）。這樣精緻的表現過程，得靠意識力來盡力接近、達成—那是無止境的、慣性的關心，觀察，與表現的精煉再精煉。

(4)、「深刻、精確與超現實」：經由上述的「客觀世界的主觀化」與「主觀世界的具象化」基本的創作原則，其實踐的技巧即是「深刻、精確、超現實」的表現。羅智成的說明是表現情緒的表達要求精確，要表達自我、有別於人，深刻的觀察與表現，有時甚至走向經驗的末梢去冒險探求。

(5)、「純粹與貴族認同」：羅智成說明里爾克視詩歌創作為存在的基本方式，要求不帶有瑣事、雜質的完全純粹性創作。里爾克的感情並不源於對特定事物的愛戀，而是一種自我靈魂的放射。他甚至替自己杜撰一個貴族的家譜，為的是替這一份潔身自愛尋求一個幼穉的憑依。所以說里爾克的作品屬於一種「缺乏時代性」的特質，就算他要為國家寫戰爭詩，也容易把體裁內心化或普遍化了，不會把自己侷限在一時一地的事物中，反而透過自己內部來和世界交往。這是一種風格，保存人類精神面無限可能性中的一份珍貴的文獻。

關於羅智成的「純粹」理念，我們在〈象徵主義的影響〉一節已有論述。羅智成對於里爾克這種「缺乏時代性」的風格相當喜愛，我們舉〈鎮魂〉一詩，此詩原本刊於 1999 年 9 月 28 日的報紙副刊，為台灣 921 地震後所作，詩的內容並沒有明指 921 事件，因為詩人明白「片面的哀傷、一時的呼號是無用的⁵」，他深入至高幅度的生命思考。另一首〈但是〉一詩，為台北市「公車暨捷運詩文展」之作⁶，詩行之間流瀉出詩人浪漫想像的筆觸：「沒有傳說與童話的的城市是多麼孤獨啊 / 兀自在歷史的斷層與宿命的地震帶上運轉 / 偶有候鳥、鯨群和流星雨過境 / 滯流不去的卻是亞熱帶的陰鬱、俗惡的政治 / 車窗內外的焦慮與嘆息……」詩裏沒有提到「台北」這個地名，詩人把「台北」實際的概念，慢慢抽象出來到

⁵ 見張默、白靈編《八十八年詩選》（台北：創世紀，1990 年）頁 160~163。

⁶ 見中國時報，1999 年 11 月 13 日。

一個普遍性質的「城市」觀照，又把曾經在台北發生的幾件動人事件，濃縮成一些精簡的詞意，鑲嵌於詩行之間：候鳥、鯨群、流星雨，這樣一來，「台北」的形象不言自明，二來又具有普遍經驗，讀者仍可另尋一處切入的角度，來了解這座立於叢爾海島上的城市。這座城市仍是孤獨，它沒有好好發展它該有的城市傳說和童話，羅門曾說道：「就是一座美的城市，也必須依靠『藝術』與『詩』的力量來完成；單靠『機器』與『錢』的力量，是美不起來的⁷」，所謂「更美麗的城市」，便是在詩人的詩筆與讀者的願力下誕生，我們隨著公車或捷運在街巷間流竄遊繞，為的便是追尋「美麗的城市」的意義。

「貴族」亦為羅智成早期所慣用一項華麗炫惑的詞彙，如他制訂了一份「心靈貴族」名單，並為此下了定義：「他們對靈魂有著自愛，形同被謫下凡，對現實世界充滿疏離，一方面又由於生命的投射，使得他們對世界對事物作最殷切的期許，而使得他們的作品最接近於美學的本質。⁸」

詩人在早期的詩作裏，除了虛擬天使之外，亦曾虛擬著貴族的身份。如《畫冊》許多詩作皆透露出詩人那一份（虛擬的）的貴族氣息，如〈九歌〉「我世襲的情緒 / 敏感與氣質」、〈異教徒之歌〉「某種提煉（煎熬）是 / 十分貴族化的事業」、〈水瓶座〉：「凶事籠罩那貴族」、「要是我僅是一株蕘」（古代公侯、貴族地位之死）等等，皆可以看出詩人迷戀著貴族的身份。〈水瓶座〉其中一段：

你審視我的痛狀，汗後有一記號浮
現，你於是輕蔑得知我為一沒落的
貴族。「貴族」！每當他們用這名
詞喚我時，天啊！我又重馳著那斑
駁的憧憬，我蠻橫地說，那些都是
我的，包括咀咒，那些都是我的，
都是。

詩人總是止不住地想像自己該遭遇什麼樣悲況。這次化身為一位沒落的貴族，原本尊貴、姣好的身份象徵，今日成為一生揮不去的咀咒，詩人依舊堅持曾

⁷ 見羅門〈詩與藝術能為人類做什麼？〉《詩眼看世界》（台北：師大書苑，1989年）頁11。

⁸ 見《中外文學》10卷1期的〈西方文學與中國現代詩〉一文，頁133~134。

經美好的經驗，耽於幻覺。

另外我們要提的是里爾克另一項重要的詩歌成就，那就是「詠物詩」⁹主題的創作。睽觀里爾克的「詠物詩」創作，即可體驗到他內心一種相當清明而又純粹的精神。也可以視作證驗上述種種關於里爾克的讚譽之辭。里爾克曾接受過雕塑家羅丹（Auguste Rodin，1840-1917）的藝術指導，並將直觀、靜觀事物的技巧發揚到詩的創作領域上。

詩人憑恃著自我的內在意識，將事物做最精細、深入的觀察與體驗，並試圖挖掘出一切所隱蔽的內在性。這樣的思維過程「以其本身形成一個獨立的宇宙，脫離了通常的時間與空間而存在於一種絕對空間中的詩。¹⁰」為的是直接賦予事物的內部生命意識以及更加開創新的美感視域。據聞，里爾克一生至少創作出近兩百首「詠物詩」作品，可見詠物主題在他的創作歷程裡，佔有相當重要的份量，其中最具代表性的作品為〈豹〉（1903年）一詩，此外還有〈鸚鵡園〉、〈瞪羚〉、〈海豚〉等詩，以及對於雕塑像的靜觀，如〈佛陀〉、〈光榮的佛陀〉〈古代阿波羅的殘像〉等篇。¹¹

〈豹〉內容在描寫一隻困在鐵籠裡、失去光采、自由的豹，從疲倦的目光一直寫入牠空虛寂然的心境：

他的目光因來來往的鐵欄
變得如此倦態甚麼也看不見。
好像面前是一千根的鐵欄，
鐵欄背後的世界是空無一片。

他的闊步做出柔順的動作，
繞著再也不能小的圈子打轉，
有如圍著中心的力之舞蹈，
強力的意志暈眩地立在中央。

⁹ 「詠物詩」一詞，參考自鄭敏的說法，見《詩歌與哲學是近鄰》（北京：北京大學，1999年2月）頁41，另外葉泥稱為「事物詩」，見《里爾克及其作品》（高雄：大舞台書苑，1977年10月）頁46。

¹⁰ 見葉泥《里爾克及其作品》（高雄：大舞台書苑，1977年10月）頁46。

¹¹ 本論文所引的里爾克詩作，參考李魁賢譯《里爾克詩集》I、II、III（台北：桂冠，2003年）。

只有偶爾眼瞳的簾幕
無聲開啟 那時一幅形象映入
透過四肢緊張不動的肌肉
在內心的深處寂滅。

里爾克這首〈豹〉詩完成之後一直以來便不斷地受到許多詩評者的讚賞，如葉泥言道：「里爾克的作品不僅是正確地描寫對象與感受，而且通過了對象刻劃出其內心的世界，並攪出其根源深處的生命。¹²」另外鄭敏分析此詩，亦言道：「詩人的嘆惜之情幾乎突破詩的客觀結構，但終於仍未溢出和破壞詠物詩所特有的冷靜客觀的特色¹³」，詩人寫出豹的困頓與優美，在一千根鐵欄背後，依然行躑著優美的步伐，就像是一位落難的貴族，意志消沉，卻依然稟賦著優質的舉止。另外〈瞪羚〉一詩，詩境亦是優美動人：

令人迷惑的是：兩組中選的語言
如何能達到和諧無間的韻律，
有如一個訊號在你內心來來去去。
從你的前額升起枝葉與琴弦，

而你的一切已流入戀歌
成為比喻，其語言，柔和
有如薔薇花瓣，置放眼前，
不再閱讀，只緊閉雙眼：

為了看見你：被帶走，有如
每一足胷都把跳躍裝上膛
尚待射發，只是頸子挺舉頭部

¹² 見葉泥《里爾克及其作品》（高雄：大舞台書苑，1977年10月）頁40。

¹³ 見鄭敏《詩歌與哲學是近鄰》（北京：北京大學，1999年2月）頁41。

在諦聽：有如在林中沐浴的女郎
手足無措，在她轉向的臉龐
映現出森林湖泊的風光。

詩裡「兩組中選的語言」這一句相當吸引我們注意，里爾克以「語言」這一抽象概念，去形容瞪羚頭上那一雙相對的羚羊角，且「和諧無間的韻律」一句，生動描繪出其優美祥和的弧度，這樣奇妙的文字魅力，深深勾動我們的心靈，醞然進入另一處神秘、陌生、略為抽象卻又生動的想像世界。最後一段「在諦聽：有如在林中沐浴的女郎／手足無措，在她轉向的臉龐／映現出森林湖泊的風光。」將瞪羚形容成在森林裡沐浴的女人，可說相當具體真切，「手足無措」更是精妙地呈現出纖細敏感的瞪羚來回躊躇的足姿，如猶豫不定的女子，轉向的同時，慢慢映出整片自然世界的風光，在在滿足我們視覺的感官想像。另外〈海豚〉一詩，里爾克將海豚飽滿、滑溜的身軀形象，比喻成「有如環繞花瓶的胴體和圓腹」亦是維妙維肖。里爾克可以說是相當精確捕捉那些形象特質，亦讓本身的主觀情感若有節制地表達出來，平衡詩的美感。

羅智成在《擲地無聲書》中亦有一些「詠物詩」的創作，其風格也與里爾克頗為類似，如〈鷹1〉、〈鷹2〉、〈狼〉等詩。我們見〈狼〉一詩：

狼
多少有些憂傷。
被逐出樂園，永遠地
他必須追逐，而不懷抱希望
翻箱倒櫃、發現
而沒有訴說的對象。

寒涼的露水掛滿
毛茸躁熱的四肢
經過一夜狂奔
爪牙還激盪著

精力的餘浪

孤獨是永不疲憊的

孤獨的眸光正將晨曦點燃

渾熱的呼吸攪拌空虛的體腔

狼

多少是憂傷的

他不參加

他不參加別人的夢想

旺盛的生命不貢獻任何目標

狼荒廢自己像

君王草擬放逐者的名單

狼，攻擊，廝咬

狼總是背對

群鹿敬畏的目光—

因為他們不了解

狼

也有溫柔的地方

相對里爾克筆下因牢籠而受困孤獨的「豹」，羅智成的「狼」，象徵著被放逐的孤獨。在羅智成的眼中，「狼」其實內心存在著與人類同樣的憂傷情感，甚至還有溫柔的性格，不同類的物種自然無法瞭解。詩人沉穩的筆調冷峻中帶有一絲的憐惜，將「狼」所蘊涵種種意想不到的心理特質，表現得相當深入貼切。另一首〈鷹1〉，羅智成則是著眼於「神秘」的特質：「鷹的棲所是神秘的 / 峰頂崇樹似乎是 / 但牠心中還有個更高的地址 / 在強風裡頭 / / 鷹的心思是神秘的 / 荒淵急流似乎是 / 但翼的兩面還同時映照著 / 黑夜與白晝」永遠遨翔天際的鷹，讓只能生活在地面上的人們無法一窺牠們的心思，詩人對鷹充滿許多崇高的想像，唯有鷹才能平衡日夜的運行，向上飛高的姿態，彷彿不斷挑釁天的極限。

羅智成「詠物詩」之作，對於物象本身的觀察是相當深刻細膩，亦將其形象

與內在精神表達得相當精確，更融入了詩人主觀的自我意識色彩，與里爾克之間其實是有過之而無不及。另外，在《聖經》裏所出現的歷史人物形象與事蹟，亦是里爾克創作的焦點之一，李魁賢談其特色，「但他顯示更熱心於從《聖經》人物故事中找出其存在的根源，因此，他歌唱約拿單、以利亞、大衛、耶利米、押沙龍、以斯帖等等的事蹟，以及一些歷史人物的行誼，他企圖使這些形象恢復真實性的面貌，有凡人一般的感情存乎內心，使人容易親近，而脫離那種『天縱英明』令人望而生畏的虛假地位。¹⁴」里爾克對於《聖經》歷史人物形象的書寫成就，相信同樣也提供羅智成在面對自身中國歷史經典人物的精神重構，一個關鍵性的靈感與思考方向。

2、紀德：

《畫冊》時期的羅智成，相當程度受到紀德《地糧》體例和句型的影響。我們在此，先介紹一下紀德。紀德（**Andre Gide**，1869—1951）出生於法國，他曾說自己生日那天「正好是十一月二十一日我們地球脫離了蝎子座的影響而入於射手座的影响之下的時候，上帝的恩賜，於這兩個星座之間生下了兩個血統、兩個地方、兩個宗教的結晶的我，這就是我的精神。¹⁵」年輕時曾參加過馬拉美的火曜會，與當時一群象徵主義詩人過從甚密，曾發表過《納蕤思解說》（1891）一書，闡釋象徵主義的理論思想，其後有《地糧》（1895）、《背德者》（1901）、《窄門》（1909）、《如果一粒麥子不死》（1920）、《偽幣製造者》（1926）、《新糧》（1935）等等，著名的作品不計其數，1947年更獲得諾貝爾文學獎殊榮。我們見葉泥一段介紹：

他不僅是一位散文家，且是小說家、詩人，文藝論評家、劇作家、思想家。
更是作家中知名的『不安』的作家。他隨時佔領，也隨時越進。¹⁶

¹⁴ 見李魁賢《里爾克詩集》Ⅲ（台北：桂冠，2003年）頁208。

¹⁵ 這段富有浪漫幻想的自我介紹倒是頗符合羅智成的胃口，此句引自葉泥〈不安定的一粒麥子〉收入於莫渝編《紀德研究》（高雄：大舞台書苑，1977年），頁12。

¹⁶ 見葉泥〈不安定的一粒麥子〉收入於莫渝編《紀德研究》（高雄：大舞台書苑，1977年），頁11。

《地糧》¹⁷完成於 1895 年，2 年後出版，此書為紀德在北非阿爾及利亞旅行後的心靈創作，或許羅智成〈賦別〉一詩的「北非」地名便仿倣於他。《地糧》內容共分八卷，另外有卷首〈引言〉、卷末〈頌歌—代尾聲〉與〈寄語〉部分。《地糧》不論在內容上或結構上皆可說是相當獨特複雜。華萊士·伐利說道，沒有相當的文學類型適用於《地糧》：它有點像之前的一些散文詩，如波特萊爾的《巴黎的憂鬱》，特別是藍波的《彩圖集》，但紀德並沒有波特萊爾的散文詩所有的敘事成分，也沒有《彩圖集》中濃縮有力的意象語；嚴格說來，《地糧》也不算是一本日記體的東西，它雖然看起來像一本日記，卻缺乏通常日記裏的記事；它看起來像故事體，卻缺乏各種事件與插曲，所有的祇是對事件和插曲的評註；小說更不適合，因為書中人物無一有行動可言¹⁸。朱靜分析道：「紀德故意讓《地糧》的結構比較鬆散，有敘事、有日記、也有詩。它分為互相關聯又獨立成章的八個部分。¹⁹」紀德並不拘囿於任何單一固定的形式體裁，整本書不論是在文字、形式方面，甚至是作者的思想與情感，都像是處在一種「飄忽與隨機的狀態」（紀德語）。

紀德在 1927 版原序說道，當他在寫這本書時，正是「文學在極度的造作與窒息的氣氛中；而我認為極需使它重返大地，用赤裸的腳自然地印在土上。」因此這是一本「求超越、求解脫」的書。紀德在書裡虛構了「美那爾克」和「奈帶奈靄」兩位男女主角，其中「奈帶奈靄」這位女性角色，亦出現在羅智成《畫冊》一篇〈異教徒手札〉（內容分成卷一跟卷二）裏：「你，我可也叫你奈帶奈靄？」詩人此舉，亦欲向她傾訴著自己的想法。

另外紀德亦在〈引言〉寫道：「我的奈帶奈靄，你自己，我還不曾遇到過，—這一切決非出於虛偽，而這一切也不是謊言，正像念這書的你，我因不知你的真名，才事前給你代取奈帶奈靄這名字一樣。」是否也令我們想起，在羅智成那裏也有一些熟悉的句子，如〈關於寶寶之書〉其中一段：

關於她（她）的靈感來自青年詩人對理想異性、理想創作生活或理想知感經驗的嚮往。隨即成為一切可能的聆聽者的暱稱。

¹⁷ 本論文所援引的版本是江和所譯的，台北：巨人，1963 年初版。

¹⁸ 見《紀德評傳》（台北：金楓，1987 年），頁 43~44。

¹⁹ 《紀德傳》（台北：業強，1997 年），頁 65。

當這兩個字被信賴地喚出，或被想到時，青年詩人努力杜撰但未成形的遭遇，便附身於他所期待的對象，十分親密地靠上前來。（《寶寶之書》）

《地糧》所闡述的某些情節與情感，也為〈異教徒手札〉一文所承繼，如《地糧》卷一「異端中之異端，我永遠地，受擯斥的論見，隱晦的思想，各種的偏異所吸引。每種智質對我感到興趣全在所以使它和別種智質不同的地方。」而在〈異教徒手札〉卷一開頭便寫道「異教徒是受排斥的。」再次證明其無法更改的宿命淵源。

另外，《地糧》〈引言〉裏寫道：「如果我自己是美那爾克，我將握住你的右手引導著你，而你的左手並不知道，出城稍遠，我把你的右手也放開了，而我對你說：忘懷我！」〈異教徒手札〉（卷一）也有著類似的句子：「當然你的右手並不知道我牽著你的手，甚至連我的左手也不知道。」

《地糧》裏，紀德常以「奈帶奈藹，我來和你談等待」（頁 35）、「奈帶奈藹，我來和你談『時間』」（頁 59）、「奈帶奈藹，我將和你談陶醉」（頁 138）等等如此溫柔輕訴的語調，也就成了羅智成在創作中最基本傾訴的句型模式，如《光之書》裡〈青鳥〉（談孤寂）：「Dear R：我想跟你談論孤寂。」、〈僻處自說〉（談孤寂）：「Dear R，讓我們來討論孤寂。」等等。在〈異教徒手札〉卷二部份將傾訴的對象改為 R，象徵著詩人終也尋獲到自己可以傾訴的對象。

雖然在體例和句子有些類似，不過《地糧》的風格其實清新暢快、作者的靈思亦流轉活潑，因此，葉泥說它是一本「教人體味流動的生命之剎那的快樂²⁰」的書，如「從這天起，我生命中的每一瞬間對我是一種絕難言喻的新奇的滋味。如此我幾乎不斷地生活在一種熱情的驚愕中。很快地我感到陶醉，而我喜歡在眩暈中步行。」（頁 43）與羅智成的〈異教徒手札〉風格極為不同，「奈帶奈藹，原諒我，我必須摒棄你，雖然我不再回去，但我必須再繼續逃亡。你已到達你的終點，而我沒有，我的生命在遠方。東方發白，將往西方走，因為我是異教徒，永遠背光而行。」陰鬱悲觀的性格，拖磨著永遠不去的悲劇。

二、兩岸詩人影響部份：

²⁰ 見葉泥〈不安定的一粒麥子〉《紀德研究》（高雄：大舞台書苑，1977年），頁 14。

1、徐志摩：

羅智成回想起最早出現在自己閱讀意識裡的第一位詩人，乃徐志摩（1896—1931）：「他誇飾的文章風格以及格律派的詩歌節奏，自始影響了我的日記寫作。散文與詩不分的現象，於是在我習作的早年即已形成。²¹」徐志摩的〈再不見雷峰塔〉、〈翡冷翠的一夜〉、〈誰知道〉、〈我來揚子江邊買一把蓮蓬〉等詩，皆是羅智成認為印象深刻的作品。不過詩人並無意進一步說明他和徐志摩這層關係，仍然讓它們盤據在心靈「灰暗、神祕而安全的角落。」因此我們所能得知的內線有限，僅由方才所述的「誇飾的文章風格」、「格律派的詩歌節奏」和「散文與詩不分的現象」三項線索可試著追查。

有關於徐志摩的「節奏」技巧表現，其中之一是「以重複的詩行，有些並不是完全相同的句子，而是在結構上類似，或改動數字，略有不同的句子²²」，造成我們閱讀時的流暢感。若我們檢視羅智成的詩作，如〈髮際〉、〈唸給妳聽〉、〈花謝的時候〉、〈懸岩〉、〈美學〉、〈魔鬼湖畔靜坐〉、〈情詩〉、〈哥舒歌〉等詩，其實份量還不算少。筆者以〈髮際〉一詩為例：

用一川寒水還妳的倒影還我憂鬱
我的下一首詩將是十分溫柔而古典的
而此刻我將露宿於妳剛哭過的雙眼
我的影子將在日落前爬上妳未昇起的星座

化雪時，妳就會來的，越過一片泥濘，上山崗找尋我
那時我肩上將貼睡一張溫熱的頰
化雪時，只要我還在，還這麼地想念妳。
我的下一首詩將一個字也沒有

而此刻我將露宿於妳的雙腕

²¹ 見《現代詩》復刊11期，1987年，頁31。

²² 見丁旭輝《徐志摩的詩情與詩藝》（台北：文津，2001年2月）頁146。

我已打探出妳袖中有條小溪流處雪凍成冰流處花香滿徑
我將把我的影子在冰上擲出聲響
我的下一首詩將一個字也沒有

而此刻我將露宿於妳的睫間
被誤傳為妳今晨汲水的第一口井
我溯涉寒水往妳更冰冷的心出發。我迷途的臉，
最後，我憂愁的、急速落下的臉、埋進妳的倒影

最後，妳攙住的只是夜色
如果我曾經，如果我曾經是個臨溪以星築堡的詩人
當我死後
我將在詩中實踐我的千吻

在這首詩裏所重複的句子有「我的下一首詩將是……」、「而此刻我將露宿於妳……」、「化雪時，……」等句，整首詩的情感是極為繾綣柔美，層層繞轉，詩人將愛慕情人之心意，藉由重複句的變化，聲聲傳遞出去，亦讓這首詩讀來有滿特別的韻味。另外一首〈唸給妳聽〉，內容分成七段，每一段皆有「我喜歡如何如何」重複而又不盡相同的句子，如「我喜歡看他們掃著落葉」、「我喜歡看寂靜的鷺鷥」、「我喜歡帶妳走過空曠無人的城鎮」、「我喜歡逗妳破涕為笑」等，全是一些生活上尋常的動作表現，從容和諧地表達詩人與情人相處之間的親密感。

另外，「在徐氏刻意經營的詩形美中，最具代表性的，莫過於詩形的錯落美了。²³」徐志摩在〈詩刊放假〉一文，提出對往後現代詩的形式發展，有著相當重要的主張：「誰要是拘拘的在行數字句間求字句的整齊，我說他是錯了。行數的長短，字句的整齊或不整齊的決定，全得憑你體會到得音節的波動性；這種先後主從的關係在初學的最應得認識清楚，否則就容易陷入一種新近已經流行的謬見，就是誤認字句的整齊（那是外形的）是音節（那是內在）的擔保。²⁴」徐志摩反對新詩受限於字句行數的整齊規定。這一段話，可以說完全解放中國新文學

²³ 見丁旭輝《徐志摩的詩情與詩藝》（台北：文津，2001年2月）頁155。

²⁴ 見徐志摩〈詩刊放假〉《中國新文學大系》（文學論爭卷）（台北：業強，1990年）334~337。

時期對詩行的拘束，讓現代詩的形式變化又向前邁進一大步，像〈再不見雷峰塔〉與〈我來揚子江邊買一把蓮蓬〉兩首，皆是利用高低錯落的詩行，設計出一套新鮮自然、活潑流動的風格特色，讓詩能夠自然地符應創作者的心靈趨向而迭盪變化。在二十年代的新文學初期，徐志摩在創作形式上，的確具有高度的實驗性與創新的意義。在《畫冊》裡，羅智成也多次製造出詩行錯落的變化形式，如〈雨中花園〉、〈雨霖鈴〉等詩。我們見〈雨霖鈴〉一詩：

閣起所有的眼吧為了要有點燈的藉口
所有的鏡子交相蔽護
與在林裏栽植更多的森林面積恰等於雲

此詩行的變化便是丁旭輝在《徐志摩的詩情與詩藝》一書中所提到的「夾體詩型」，不過《畫冊》詩集內詩行變化的程度，早已經比徐志摩那年代來得更為劇烈，如〈崇丘〉一詩：

月亮愈升愈遠。
谷的邊緣雕鏤著無數關切的臉
他們攏來，屏息注視
閃爍不定

詩行之間的距離幾乎是越拉越開，現代詩人的心靈變化，恐怕遠比二十年代詩人還來得複雜劇烈，所以《畫冊》在詩行錯落的設計上，其實與徐志摩本身的技巧已是大異其趣。當新詩經過不斷進化演變的過程中，形式的表現上自然亦愈加推陳出新，到了方莘《膜拜》更趨複雜的詩體出現，羅智成在形式上被影響的證據便更明顯了。另外一提的是羅智成在《畫冊》裏詩行錯落的詩作相當多，不過也僅止於《畫冊》，往後就鮮少再見到羅智成在詩行上使用錯落的形式。

在「散文與詩不分的現象」的方面，我們觀察徐志摩〈誰知道〉、〈翡冷翠的一夜〉、〈我來揚子江邊買一把蓮蓬〉等詩，發現到他的詩歌內涵表現，不再只是單調地以第一人稱抒情寫意，而是雜糅其他敘述的技巧，如設計出一段戲劇性的事件，以及對話與獨白等形式混用，這在二十年代的詩歌創作技巧上，是一項巨

大的突破²⁵。羅智成在一篇〈意識的旅人—夜訪羅智成〉訪問稿提到：「如果說形式只是一些詩的規則的話，它對我毫無意義，也毫無束縛力。」羅智成亦時常「在文學創作上，小說、散文、敘事詩的技巧常混用而難以簡單加以分類。」我們在羅智成的作品中很容易找到上述的經營手法，我們先舉徐志摩的〈誰知道〉一詩為例：

「我說拉車的，這道兒那兒能這麼黑？」

「可不是先生？這道兒—真黑！」

他拉 拉過了一條街，穿過了一座門，

轉一個彎，轉一個彎，一般的暗沉沉；

徐志摩以對白的形式入詩，造成詩意的豐富變化，使詩亦若似小說的情節畫面趣味，對白亦是羅智成詩中常用的技巧表現，我們見〈水瓶座〉一詩：

「冰河期又來臨了，這次特別快

「咳咳，先生，它流過您的手掌

「咳，先生，凶事

「先生，是低潮

陳大為說道：「在現代詩裡，大篇幅的對白運用更是不常見，可這卻是羅智成最拿手的把戲。²⁶」因此可見對白技巧已是羅智成詩作最為明顯的特色，相信必是學習自徐志摩身上。因篇幅有限，關於羅智成在詩中的對白形式使用，我們在第四章第二節的〈流動的絮語〉一文再行論述。

稟賦著浪漫情懷的徐志摩，說他的文章風格誇張怪誕，自然不足為奇，除了根據上述幾項特別的創作手法，間接隱含著這樣的風格趨向外，最主要還是由於詩人天生直接、坦率的個性，使得他的詩作文章有著強烈的自傳式的特色，這亦

²⁵ 楊牧言徐志摩的創作技巧：「在他許多獨創的詩體當中，我想特別指出一種朝向說故事的體裁；他有時通過戲劇獨白的手法為之，……有時則以『類似敘事體』(pseudo-narrative)出之，……」見楊牧編校《徐志摩詩選》〈導論〉一文（台北：洪範，1988年7月）頁15。

²⁶ 見陳大為〈虛擬與神入—論羅智成詩中的先秦圖象〉《亞細亞的象形詩維》（台北：萬卷樓，民國90年）頁17。

是影響到羅智成的創作性格上，當然兩人因時代的不同，所呈現出來的情感與思想絕對是不同的風格特色，不過從羅智成愛好幻想的天性來看，可能就是在「早期」受到徐志摩的浪漫主義的影響所種下的因。另外在意象上的經營來看，徐志摩與羅智成兩人皆喜愛使用星星、黑夜等意象，各自佈置著內心那一片瑰麗的詩情世界。

2、方莘：

羅智成曾說過，在他寫作的啓蒙時期，台灣大部份詩人的作品很快便不能滿足他²⁷，而方莘大概是在羅智成的創作心靈裏，能夠留下深刻痕跡的少數詩人之一。詩人方莘，原名方新（1939—），著有一本詩集《膜拜》²⁸，其實張默曾在《小詩選讀》一書中，將羅智成與方莘二人擺在一塊討論，「羅智成是善於冥想的詩人，在年輕一代中，如假以時日，或可成爲大家，他是繼方莘以後接受學院教育進入中國現代詩壇的另一位新銳。²⁹」若只因求學背景相似而並稱，恐怕仍說不過去，不過句子「冥想」二字，大概即是張默認定方莘與羅智成皆擁有相同創作性格的原因之一。而《現代詩導讀》一書中，張漢良亦舉出羅智成〈點絳脣〉詩句，認爲「較諸方莘的『練習曲』不遑多讓。³⁰」也大致看出兩人某些風格的相似性。除了方莘與羅智成，另外，渡也則是把羅智成與方思相提並論：「在對於宇宙人生的穎悟、理想鵠的的追逐以及語言的表現手法、思想性、意象的捕捉上，毋寧說是接近方思的姿態。然而方思詩的嚴密的秩序結構和豐盈的節奏，則是『畫冊』中尙待填補的空白的一頁。³¹」渡也老師會思考到方思的淵源，其來有自，因爲方莘其實受方思的影響頗深³²。蕭蕭、張默在《新詩三百首》言方思、方莘、方旗三人詩作「都屬主知式的抒情，具有神秘氣息，憑空而來又憑空而去，不示

²⁷ 參見〈意識的旅人—夜訪羅智成〉吳繼文訪談紀錄，《現代詩》復刊10期，1987年5月。

²⁸ 台北：現代文學社，1963年。

²⁹ 參見張默《小詩選讀》（台北：爾雅，1987年）頁223。

³⁰ 參見蕭蕭、張漢良《現代詩導讀》（台北：故鄉，1979年）頁263-266。

³¹ 見渡也〈初論羅智成的「畫冊」〉《渡也論新詩》（台北：黎明，1983年）。

³² 方莘自言：「不久之後我又認識了方思的詩，而且非常喜歡。後來又讀他的里爾克，當時雖然覺得很迷，但實在似懂非懂。但是方思本人的那種現代化的歐洲古典精神則的確給予我很大影響。」見〈西洋文學對中國現代詩的影響——點個人的看法和經驗〉《藍星詩學》中秋號2001年的「方莘特輯」，頁4。

影蹤，在六0年代末期，旋起玄奧之風。³³」從「主知式的抒情」、「神秘氣息」、「玄奧之風」的評語來分析，這也大致可以想見為什麼羅智成會容易與方派等人有所牽連，當然，筆者並無意將羅智成歸類成三方、方派等頭銜之下，只是想藉由引證諸說，來牽繫詩人彼此在詩作內涵的相近部份，另外或許也可以漸趨性地歸納出在台灣詩壇裡，擁有這類風格的創作詩人。現在，我們再把焦點拉回到方莘與羅智成之間的關係。其實羅智成與方莘這兩個人，還真有一段密切的淵源存在，在〈在過去與未來之間顛沛走過〉³⁴一文中，羅智成曾表示自己受過方莘的創作影響，他回憶起第一次買到方莘詩集的情況：

我依稀記得，當年從周夢蝶的詩攤上，買回方莘的《膜拜》時的自得，因為我是第一次只憑著個人的感覺與判斷，來購買一本「陌生」的新詩集。那時，我高一。對任何詩作風格都傾心接納的年紀。

方莘自言：「我的每一首詩，在創作過程中，都是我的第一首詩，也是我的最後一首詩，所以它有它獨屬的內涵、專用的形式。³⁵」因此，在「專用的形式」上，可以明顯地見到詩集裡，有些詩作呈現奇詭的排列方式，例如〈膜拜〉一詩以「巍峨矗立的斷柱形式」、「齊足不齊頭的排列方式」³⁶呈現，除了余光中提到的方旗在大量使用外，另一個就是羅智成，他在《畫冊》不只一首的使用這種（齊足不齊頭）奇異的排列方式，若說徐志摩在詩形上對羅智成的影響是一種基本對創作技巧的認識，那麼方莘毋寧是讓羅智成走向更極致的形式表現，不過這樣的技法在《畫冊》之後就很少再出現，一直到《夢中書房》〈鎮魂〉一詩，再度呈現類似詩行鋪排。

除了「齊足不齊頭的排列方式」，方莘另外還有其他排列變化，也為羅智成所沿習，見方莘的〈夜的變奏1〉，裡頭對於詩句的排列方式，可說是相當特殊奇妙，試舉一段：

³³ 見蕭蕭、張默編著《新詩三百首》（台北：九歌，1998年3版）頁1022。

³⁴ 參見中國時報，民國80年6月14日。

³⁵ 參見〈西方文學與中國現代詩〉《中外文學》10卷1期，頁128。

³⁶ 參見余光中〈震耳欲聾的寂靜—重讀方莘的「膜拜」〉，收入《望鄉的牧神》（台北：純文學，1969年）頁256。另外在蕭蕭、張默所編《新詩三百首（下）》則稱其排列方式為「立足點平等」（台北：九歌，1998年3版）頁1022。

沒有人記得我的名字 真的。 一
夜 連我自己 件
那只不過是一件遺忘 遺
夜 一件遺落的外衣 落
我是貧窮的。 的
夜 甚至沒有記憶 外
企鵝寄來的明信片 衣
夜。 水帽下凍裂的聲音 。

而羅智成在〈以夢為冠〉（《畫冊》）同樣也襲用類似的句型：

我發覺稻田普遍憂鬱著，他們發綠。 那
一種叫「水」的生物，從陰溝潛進城裏每個角落 耳
一旦他們發難，像傳染病 朵
我從花園的石椅上，逃進高大的軟床 只
夢見我在花架上夢見 聽得
在夢中鳥的災難都成為事實 遠方
他們都啞了，佔據全城的樹，比葉子還多 異響

兩首詩一經比對，立即見著方莘影響的證據。詩的上下（兩本詩集內容皆以直書寫成），各自有不同的詩意在延伸著，造成明顯的視覺效果。方莘所設計的奇異句型，正好提供了對一切事物都抱持著高度興趣的羅智成，一份最佳的靈感示範，方莘與羅智成兩人均承襲立體派的畫風精神³⁷，善於在詩中創造出新的形式與秩序。另外方莘在某些詩作前頭引用自己另一首詩的段落，作為序段，羅智成亦常如此。

在「獨屬的內涵」方面，余光中對於方莘的詩作風格有過貼切的解讀：「對於現代各種藝術之間共通精神的敏感一種高度秩序化的富於自覺的經營，一種形

³⁷ 余光中在談方莘時，即提到他受到立體派的影響，而羅智成也曾在《畫冊》序裏說過自己受到立體派畫風的影響。

而上的玄想氣質，加上虔敬的宗教情操，形成了方莘這一羣作者的特色。」（《望鄉的牧神》，頁 248）其中「形而上的玄學氣質」與「宗教情操」這兩項特質，大致也都能符應在羅智成的詩作風格上！我們若翻開《膜拜》詩集，仔細讀過一遍，便不難發現方莘的詩風與羅智成《畫冊》的創作風格其實頗為相近，方莘在〈膜拜〉寫「我是一朵含苞的鬱金香」，而羅智成則在〈水瓶座〉說「我是含苞的蕁」；方莘〈黃金分割的錯誤〉「當摩天樓都呼喊著白色的名字 / 我只是一個多餘的錯誤」羅智成在《黑色鑲金》44 首「我像一個努力要被粗心的文明校對出來的錯字」方莘〈夜的變奏〉發現「十二月 回歸線上 / 有人曳黑色的披風 / 穿過過白色的拱門 / 他是去為太陽行葬禮 / 太陽已回家去」的行蹤，羅智成則在〈九歌〉裏，自己穿上了黑袍：「我的黑袍籠罩著半天，我讓你們感受黑夜」；方莘在〈練習曲〉寫到黑夜：「現在，黑暗不亦是另一種光明 / 更寧靜，更無邊際」一種類似正反辨証的模式，羅智成在〈鬼雨書院〉一詩，亦層層鋪衍著迷詭辨証的景致：

Dear R：如果有聲音，那是虛構的，夜本身是一種光，噴泉
也是
夜還是一種聲音
如果有聲音，必是草坪的酣聲
如果有聲音，我們也聽不到，因為夜是閉塞的
縱使聲音就在耳邊，聲音是沉睡的

方莘開啓了夜與光辨証的話題，而羅智成則接續著這場辨証遊戲。二人在詩裏經營的意象相似，同樣以星、月為譜，歌頌夜的美學，方莘在詩集後記中談到自己作詩的心情：「是的，在我的詩裡，嚴格的說，怡然自得的情緻實在不多；這倒不是故作嚴重：瀟灑不起來也。」早期羅智成在詩裏的文字語調亦是淒清冷索，迷亂失序、對自我意識的苦苦深掘，表現出個人的悲劇性格，另外，方莘亦有一名供詩人呼喚的女子對象「林達」³⁸（見〈練習曲〉一詩）。方莘的詩作亦有前文我們在談羅智成介紹里爾克所提到「缺乏時代性」的特質，楊宗翰論及方莘

³⁸ 在 1966 年，方莘一首〈色雷斯的輓歌〉詩作又多出一名新的女性，名喚「優芮岱斯」，見紀弦等編《八十年代詩選》（台北：創世紀詩社，1976 年）頁 26。

與當時詩壇寫作的環境殊異之處：「至於當時作為主導性論述(dominant discourse)幾乎無人不寫的反共文學與懷鄉文學，方莘可能只有〈山城之憶〉一首勉強可列入其中。……方莘這首作品不但見不到什麼口號、標語穿插其間，……相較於今人刻板印象中的『反共文學』、『戰鬥文學藝』，方莘也許不意間竟提供了我們另一種詮釋詩史的視野。³⁹」

敏感的羅智成，雖然只憑著自己個人的感覺與判斷，接納了方莘的風格，但其內在的因緣、的確是微妙有緣地變化，最後我們發現到方莘的詩觀，「詩是知性的提升、感性的傳譯。⁴⁰」與羅智成同樣注意到創作中的知感問題。

上述詩人，彼此之間亦略有相似的關聯，如里爾克為後象徵主義代表詩人，而紀德與象徵主義詩人亦是過從甚密，更參加過「火曜之會」，風格多少沾有象徵主義的味道；方莘與羅智成同樣，亦對里爾克的作品相當著迷。更有趣的是紀德、徐志摩、跟方莘三人在各自的文學作品中，皆有一名可供作者傾訴、告白的女子，奈帶奈靄、陸小曼（眉）與林達，對於催化羅智成詩中女子的誕生，我想每個人大概都有份。

³⁹ 見楊宗翰〈現代詩人方莘〉《台灣文學的當代視野》（台北：文津，2002年）頁7。

⁴⁰ 見紀弦等編《八十年代詩選》其中〈方莘詩觀〉一文（台北：創世紀詩社，1976年）頁24。

第三節、詩人的創作觀

在前面 象徵主義的影響 與 中外詩人的影響 兩節裡，我們已探討過羅智成在創作上受到多方面的影響。除了對他的創作風格有所影響之外，其中也形成他長久以來所堅持的詩觀跟創作理念，如象徵主義對於詩的種種主張，即可大致代表他一些基本的創作觀念，另外，羅智成還提出幾項創作本質性的觀點，相當重要：一、靈魂的特異化；二、知感和諧；三、文學是寫實主義不是社會主義。

一、靈魂的特異化：

「靈魂的特異化」是羅智成早期便提出來一項頗為特殊的觀念，在 1981 年的《中外文學》一篇 西方文學與中國現代詩¹ 專題裡分析里爾克五項創作特質的過程中，所繼之提出的一個觀念，一年後，同樣是在《中外文學》刊物的一篇 現代詩座談會² 專題裡，羅智成又重提一次相同的觀念，表達他的想法，不過「靈魂的特異化」改成「靈魂的特立化」，詞彙雖然有些不同，前後文所欲稟持的觀念並無多大的改變。

那麼，什麼是「靈魂的特異化」？羅智成言：「簡單的說，靈魂特異化，就是藝術創作，尤其是表現較強的創作過程中，對情緒分化及表現特化的經營。」羅智成仔細解釋「靈魂特異化」產生的原因與過程：事物不停地迅速變遷，人們也不停在改變、發展、忘卻，對於某些自我意識很強的創作者來說，自身過去的經驗是不容被割捨、忘記、歪曲或變質，他們希望能夠保存自身抽象的體驗，以最好的形式來安置這些形上化的事件，因此，在整個漫長的生命過渡期，對於抽象事物的發展與保存，對創作者便形成了微妙的脅迫與焦慮。

羅智成強調，文學創作者必須要稟賦一個信念，就是他所表達的工具只有「文字」而已。語文是文學的唯一表達。在羅智成的觀念裡，文學的「善」，就是「精

¹ 見《中外文學》10 卷 1 期，1981 年。

² 見《中外文學》10 卷 8 期，1982 年。以下關於「靈魂特異化」的論述，皆引自羅智成這兩篇文章，不再另引註釋說明出處。

確」，所謂的「精確」包含者兩個項目，表達的完整和動人的美感因素。但是相對產生的問題是，既存的語言文字，又會是創作過程的障礙與克服的對象，在矛盾的狀況下，便構成了創作的辨證過程。

羅智成先從一般生活性的語言文字狀況著手，他認為基本上每個人所使用的語言工具其實同樣會深刻地影響著個人的思索、思索方式。而一般人對語言文字的用法，是將其概念化使用，以便有助於我們平時能夠立即分類、簡化繁蕪的感覺，對他人作初步的溝通與理論的運作。但是同樣地，文字的概念化，容易忽略了我們本質上可能完全不同的內心經驗，嚴重傷害到精密的表現。因此，靈魂之間彼此的差異，在日常生活中很難被顯示出來，尤其往往在社會化的過程中被忽略掉。我們容易習焉不察，粗略地以世俗性的、拙劣的語言結構來解釋或看待自己的感覺。

這與象徵主義詩人對於語言的看法略為相似，如梵樂希認為，詩人在創作上唯一的幫手，反而是不完備的工具，也就是語彙跟語法，所謂的不完備，即是語言本身是一種日常實踐的自發現象，不可避免是一種粗糙的工具。

我們日常所用的語言，會因為各種不同氣質的人們，照著自己的需要去改造它們，而產生了雜亂無章的溝通、交際關係。不過詩人仍必須要使用這種實踐的工具，「找到藝術的物象—產生詩情的語言結構」，用「平常的材料創造出一種虛構的秩序」³，這即是文學創作的真義。

因此，文學創作即是表現出個人靈魂的特異性，反抗平時傳達、溝通的僵化，創作者必須突破思索與表現的慣性，打破文字概念化的使用，「以十倍的注意力和意識力來處理這些確存又不易捉摸的事實。」羅智成「靈魂特異化」的觀念，還有一項重點，即是並非只有某類特殊的一群人才具備有這種能力，正如他並不相信一個詩人的創作成就，單靠「靈感」⁴就可以行遍天下：

詩人的感情不先天強於任何人，敏銳是一種訓練。對感情之提煉與昇華，是理智的參與，這不啻說明了詩人與別人的分野是在理性上。感情是天賦的，能否表達與表達之優劣才決定大部份。（《畫冊》序）

³ 見梵樂希 純詩 收入黃晉凱、張秉真、楊恒達編《象徵主義·意象派》（北京：中國人民大學出版社，1998年），頁68~71。

⁴ 羅智成並不贊成柏拉圖認為詩人純粹是以靈感作為他創作來源的觀點，見 詩的祕密花園，中央日報，1999年7月21日。

羅智成認為「詩人」這一個角色的形成，並非是因為他本身的天份，遠比其他人還得優秀，每個人都具備「靈魂」這一高貴的特質，感情亦是天賦的，只是後天的訓練是非常重要的。「靈魂的特異化」的主張，即是要求每個人皆能夠對自己體內尚在曖昧流動的情感與情緒逐漸向外分化，並能夠找到適當的語言文字，精確地表達出來。

二、知感和諧：

當紀弦提出現代派的六大信條，其中一條是「知性的強調」，立即造成詩壇上不小的爭議。在 1956 年 2 月發表 *現代派信條釋義* 一文中，他的解釋是「反浪漫主義的。重知性，而排斥情緒之告白」以及「冷靜、客觀、深入、運用高度的理智，從事精微的表現」⁵等。而之後的覃子豪對於紀弦的六大信條持反對意見，他在 1957 年 8 月發表的 *新詩向何處* 一文提到：「抒情並非浪漫派的專利品，是詩共有的特質」、「放逐抒情的論調，是受了西洋詩理性的重於情感的主張而產生的偏激心理。」⁶ 接下來林亨泰在 1958 年 *主知與抒情* 一文，雖然肯定一首詩或多或少皆有抒情的成份，但他主張「我們所真正歡迎的詩就是其『抒情』的份量要在百分之四十以下，而這就是所謂『主知主義的詩』」⁷。林亨泰百分之四十以下的抒情主張，頗為抽象，一般創作者在自我苦思創作的過程，其實難以準確地掌握到它的意涵，況且林亨泰此舉也容易造成理論領導創作的詬病。關於上述種種紀弦與林亨泰「主知」的態度與意見，明顯偏向於一種批判性的理性行為，以及以主知為優位兩項重點⁸。

筆者以為紀弦所反對的是「情緒之告白」表現的詩作，但這不見得即是浪漫主義的真正內涵，其實紀弦已指出「冷靜、客觀、深入、運用高度的理智，從事精微的表現」與羅智成相同的知性觀，但卻未將之好好深化，而隨後林亨泰跟之導向了批判性的論調，進而造成知感創作精神的對立情形出現，但主知即是批判

⁵ 原刊於《現代詩》13 期，1956 年 2 月 1 日。後收入《現代詩》「文獻重刊」，20 期，1993 年 7 月。

⁶ 見《藍星詩選獅子星座號》1957 年 8 月 20 日。

⁷ 見林亨泰 *主知與抒情* 《現代詩》21 期，1958 年 3 月 1 日。

⁸ 可見柯凌伶在《林亨泰新詩研究》其中一節 *林亨泰之詩論「以主知為優位」* 的詳細介紹，成功大學中國文學研究所碩士論文，1999 年。

嗎？另外，知感又何以分成優劣地位，這些論述皆是不夠周全的詮釋。李師正治在《新詩未來開展的根源問題》一文，對於知感觀念有一段中肯的論述，且頗能觀照到當時台灣的現代詩人普遍的創作現況：「抒情心態由於其重情的特質而偏向感性，另一心態的開啟應是偏向異質的一方——知性。但偏向知性並非否定詩之根源的情感特質，而是將感物而動的激情表露轉為一種探索與照明存在界的深沉之情，⁹」李師正治的知性觀，指的是探索與照明存在世界的一切行為，而現代知性的啟蒙與發展，並非即是壓制原有的抒情心態。即如孟樊所言「儘管現代派強調知性的要求，當時卻仍有『結合抒情本質與現代技巧的現代抒情派』的存在，¹⁰所以嚴格說，現代派對知性的強調，並未能完全實現，此蓋如前所述，詩的本質是感性的因素使然。¹⁰」抒情既是詩無法擺脫掉的本質，面對因應現代所發展出來的知性，要如何與之共存，即是我們每一個創作者在創作領域裡，值得試著思索的方向。

羅智成對於「知感」的觀念與問題亦是相當重視，早期在《畫冊》序裏，他便著力深入思考「知感衝突」的層次與變化，藉由一些可能相關的問題不斷地丟出，讓自己能夠進行更具效力、直接的思考：

如果我們清晰地分析知感關係：首先，知感是否相互消長？其次，在形容詞用法裏，知感是對立同位的，但在名詞上，他們是否有導致衝突的相同層面？理智和感情之表現是否人類同一層次之行為？通常「感性」是否可用「理性尚未達到的」代替？（《畫冊》序）

羅智成對於知感的思索，在於尋求兩者彼此可以聯繫的可能性。羅智成對於知的看法，還可以藉由下面一段話來瞭解：「在我寫作的啟蒙時期，台灣大部分詩人的作品就很快不能滿足我，因為我發覺他們普遍缺乏一種知性的素質，而且由於觀察力與思考力的薄弱，導致掌握力與描述力的薄弱。¹¹」因此，「知」在羅智成的解釋，是一種「觀察力」與「思考力」清晰的思維，同樣也是「掌握力」與「描述力」的敘述與描寫技巧，這亦與上述的「靈魂特異化」觀念環環相扣。

⁹ 見李師正治《新詩未來開展的根源問題》《文訊》28期，1987年2月，頁129。

¹⁰ 見孟樊《天空希臘乎？略論現代詩的語言與概念》《文訊》25期，1986年8月，頁86。

¹¹ 見《意識的旅人——夜訪羅智成》吳繼文訪談紀錄，《現代詩》復刊10期，1987年5月，頁19。

對羅智成而言，「知」是一種理性態度：

理性是一種期待。或一種態度，並無關乎推理或結論，而在各念頭中不停地修正、琢磨與自我批判。在那些被選擇的事物中，擁容步行，以便於作深刻與完善的設計。因此，在期待那龐大事件的耐心下，理性，沒有絕對的贊成或反對的對象，它承認非理性的合理存在。

理性，在積極的意義裏——為使我們知道得更多。（《光之書》語錄）

上述種種關於「理性」定義的闡述，極似一種反覆不停辨證的過程。我們發現到詩人的「知」並非是一種固定、僵化、以及絕對的認知與定論，它並非是一種概念性或情緒性的批判意義，因為它沒有絕對的贊成或反對。而這種反覆「琢磨」的態度，便成就他詩作特有的風格，如翁師文嫻便談道：「『坎坷』二字，或可象徵性地成為羅智成句法的跌宕感以致內容的核心——現代人內心的坎坷極待發掘，羅智成周旋擺動的句法恰可表達其中細微變化。¹²」以《光之書》中的《賦別》、《我們未來酒坊的廣告辭》兩首詩作為例證，發現到「正與反的搖曳撞擊，使羅智成的描述對象，面相轉動了幾次，例如這樣的敘述又簡直如反覆辯証法¹³」這與前面我們所談到詩人的理性觀獲得呼應，另亦抓出詩人早期在知感方面的對立、衝突、消長、尚未達到等種種困境的訊息，這是羅智成早期詩作裏關於知感相互撞擊的景象。

《光之書》為 1979 年出版，接下來詩人對於知感之間的調和，漸趨成熟穩定，在 1999 年出版的《亞熱帶習作》溫柔地相信並懷疑 一文：

我的作品所能貢獻的，對周遭的友人而言，就只是一種觀點吧？一種瞻前顧後的思辨習慣與溫和地一意孤行的言談舉止吧？一種我喜歡的，「作者」與「我」幾乎毫無距離的誠實顯現，或一種溫和，但充沛的理性吧？一種節制有縱姿的嚴肅遊戲，一種外貌極度感性的知性表達吧？

從上述引文中，詩人似乎已尋覓到「知感相諧」的最佳途徑，另外在《南方

¹² 見《創作的契機》如何在詩中看見思想（台北：唐山，1988 年）頁 151。

¹³ 同上註，頁 154。

《朝庭備忘錄》一書，羅智成亦曾說過：「客觀、精確的思慮與適切合宜的感性才是文明的走向。¹⁴」所謂「客觀、精確的思慮」是屬於知的部份，其過程即是「各念頭中不停地修正、琢磨」，尋找一切的合理性；而「適切合宜的感性」則是屬於感性的最佳表現狀態。對於「感性」的部份，羅智成亦找到一種可以表達、詮釋的方式，那就是「神秘主義」色彩，羅智成說道：「神秘主義正是知性最感性的表現方式¹⁵」因此，翁師文嫻在《論台灣新一代詩人的變形模式》一文，再度談到羅智成一首近作《93年靈雨：致永不消逝的「最後讀者」》時，其研究的文字又變得不一樣，「羅氏的詩句，即在虛擬與現實間，兩者相毗鄰出現。這種辯證手法，非但不會真的推翻他所虛擬的世界，反而有奇妙的作用，在經歷各種虛幻形象後，羅智成能將『遙遠的虛幻逼成現實』，這樣的筆法，確是令讀者腦袋醺醺然。¹⁶」羅智成已經藉由知感有效性相互作用，將自己所欲表達的想法觀念深入到讀者的內心。張默亦以知感的角度，談論羅智成的創作風格：「羅智成的詩雖帶強烈的哲理演繹傾向，意象亦常訴諸直覺，但他一點也沒有墜入超現實的魔障，相反地，他更能把哲理溶入極優美的抒情裏，引起很大的以柔制剛的說服作用，即使經常出現在詩裏的深艱美學，也就更讓人覺得能進入深一層的曲折演繹了。¹⁷」翁師文嫻所指出的「醺醺然」詩意效果，應是張默所言的「說服作用」，也是詩人自己所說的「一種外貌極度感性的知性表達」。

對於「知感和諧」，詩人找到自己可以執行的創作模式，即是藉由抒情、感性的方式，傳遞出他內在哲理的思維深度。其實知感觀念在現代詩的創作領域裏具有相當重要的地位，知感是並存的，如楊牧即認為「假如一首詩欠缺了內在的現代質地，知能，和感性，我們輕易還是不可以『現代』來稱呼它的。¹⁸」羅智成認為文學創作的本質，即是個人觀點的呈現，藉由直接的陳述，或延宕知感過程的藝術手法¹⁹。由此可知，知感二者，在任何一首現代詩裡皆是不可欠缺的要素，詩人所應要思考的是如何在知感之間找到相諧的可能性，這才是詩藝美學所欲追求的深度。

¹⁴ 見《北京備忘錄》《南方朝庭備忘錄》（台北：聯合文學，1999年）頁63。

¹⁵ 見《詩宇宙裡的一則傳奇》自由時報，2000年8月19日。

¹⁶ 見《中山人文學報》13期2001年10月，頁99。

¹⁷ 見張錯《千曲之島》（台北：爾雅，1987年）頁470。

¹⁸ 見楊牧《隱喻與實現》新詩三十年（台北：洪範2001年）頁16。

¹⁹ 見羅智成《亞熱帶習作》溫柔地相信並懷疑 頁16~17。

三、文學是寫實主義而不是社會主義：

基本上，羅智成認為一個創作者的「文學觀」應該要和「人生觀」分開，如果「把文學與社會意識硬扯在一起，我說是一種範疇的誤用」，詩人認為「一切道德期許和社會良知是自己拿來鞭策自己的，不是法律，不能要求別人。」詩人的文學觀有他強烈的美學堅持。

詩人相當明確且堅定闡述自己的文學價值觀：「我的文學觀確和社會寫實主義有衝突，但與寫實主義並不衝突。廣義而言，所有文學作品都是寫實主義。²⁰」詩人理想中的「寫實主義」並非是屬於社會性的寫實主義，而是一種純然就文學創作上「表現真實」的價值，因此對羅智成而言，即使是象徵主義詩人愛倫坡與波特萊爾，他們在自己的作品裡也都是追求「真」的目標與訴求，積極擴充「現實」的另一種意義。

為了契合這半隱半現的「真」的訴求，那些非常不寫實的藝術家們如，愛倫坡、波特萊爾都不自覺地努力擴充「現實」的意義，以求自己的經驗結晶在價值的領域有一席之地。

「真實」於是無所不包：「理想」成為個別的心之「真實」；「超現實」也確是靈魂可能的真象。²¹

對羅智成來說，「真實」是不必要依附著道德或社會的後面，任何的藝術形式均是可能具有廣大「真實」的涵義，因此不論是象徵主義詩人愛倫坡、波特萊爾，甚至是超現實派，他們都呈顯出內心不同層次的「真實」的寫實主義者。

詩人並非排斥社會主義對於道德的要求，他依然願意認同「文學可能是道德工具」的價值性，只是同樣地，社會主義者必須承認文學無關社會性的另一面。詩人同樣認為文學不應該屬於任何一種理論，文學應是「無政府主義」，而它惟一所要嚴肅面對的問題，在於它是否真實呈現出作者本身所欲傳達的事件與情感。

²⁰ 見 意識的旅人—夜訪羅智成 吳繼文訪談紀錄，《現代詩》復刊第 10 期，1987 年 5 月，頁 25。以下所引的皆出自此文。

²¹ 見《M 湖書簡》真實（台北：少數，1988 年）頁 224~225。

第三章、詩作的思維內涵

翁師文嫻在《如何在詩中看見思想》一文，談到對現代詩創作的期許：「除複雜外，我也注意詩人是否持久一貫地追尋。相繼不斷出現的事物，會如幽魂散佈全體。我心目中『生動』的詩人，必須有這樣的疑問。疑問推到底端遂出現一點點思的結晶。¹」一向創作嚴謹、細膩、且自覺性高的羅智成，在他久長的創作歷程裏，相信自然有其「一貫追尋」、「相繼不斷出現」的思維內涵。羅智成可以說是全然以他內心思維的縱深，綿密架構出一個足以令人深思、回味的詩情世界²。此章共分成五節，第一節 堅持孤獨的品質、第二節 思索死亡的位置、第三節 延伸夢境的空間、第四節 重塑人格的典範 與第五節 側繪女性的逸影，在每一節的內容，筆者皆從詩人早期的詩作開始下手，以詩集創作的時間順序作為尋覓的依據，除了盡己所能，試著觸及詩人森羅的思維世界外，亦希望能充份呈現詩人在每一個創作階，成長的軌跡，期為讀者展現出詩人靈動變化的思維內涵。

第一節、堅持孤獨的品質

這一節筆者欲探討在羅智成詩裏所呈現出來各種孤獨特質。羅智成的孤獨性格大概是從小就隱約形成的。詩人自言：「我從小就喜歡作怪，幼稚園讀過四家，特立獨行，不合群，對自己頗有信心，我是極少數膽敢當大家都說是的時候，一個人說不的人。³」另外成長時期的家庭環境，亦是詩人潛伏的孤獨感及早被剔出的原因：「主要是家庭的壓力，我父親那時生病。我應該算早熟，當時周圍的

¹ 見翁師文嫻《如何在詩中看見思想》《創作的契機》（台北：唐山，1998年）頁149。

² 此段其實是將羅智成在《散文楊照》說明楊照的散文特色所用的句子再略為變化引用，「他幾乎是完全靠知識與思維上的縱深拱出這麼一個足以令人深思、回味的閱讀空間。」見《聯合文學》212期，2002年6月，頁140。

³ 見《意識的旅人—夜訪羅智成》吳繼文訪談《現代詩》復刊第10期，頁26。

同學少有人和我有同樣的困擾和心理遭遇。⁴」由此可見，詩人早熟性格且喜標新立異的行徑，使他在成長過程中，多了一份令周遭人無法理解的孤獨況味。

羅智成明白孤獨是任何每一個人生命的最初條件，「當你開始有自我，或者要去維持自我的時候，自我的本質就是孤獨。生命中有很多東西是無法與人分享的，比方說生病跟死亡，人只有在溝通或與他人打交道時才不孤獨，可是那時已經破壞了自我。⁵」羅智成認為每一個人走在生命的旅途，勢必會遇到一些重要的課題，必須獨自去面對，這是一種天生、本然的孤獨。

而身為文學創作者的羅智成，亦肯定孤獨對於創作領域的幫助，「孤獨是一種情境，變成文學創作者修行的必要途徑，你必須面對孤獨，分析它、掌握它、了解它，而不是將之視為急於逃避或省略的狀態，因為唯有此刻，我們才能清澄地面對自己。⁶」一般人可能逃避孤獨，但是身為創作者，則必須敢於面對孤獨，並且分析掌握它。思想家何懷碩談到孤獨的內涵：「思想、學問知識與一切心智志業的探索追求，都要有克服孤獨的能耐。創造常在孤獨中完成。『藝術心靈』自來與『孤獨的靈魂』似是同義語。⁷」藝術心靈的過程，往往都必需要有忍耐克服孤獨的條件，才能獲致真正不凡的成就，詩人羅門亦道：「『孤寂』和『苦悶』已被認為是詩人與藝術家心靈的永久且忠實的朋友；它們確是一直毫無條件地去幫助一個作家，步入偉大與不凡的遠景。⁸」現代詩人其實大多皆有深切的孤獨自覺，羅智成聲稱自己是一位「專業的孤獨料理師」，「孤獨」是他認為在自己的作品中最容易辨識的風格，亦是詩人對於生命、創作的思索，最強而有力的感受表現：

我一直是文學題材與風格的純粹度來維持孤獨與自我的純粹度，也因此養成讀者跟我高度的潔癖，我幾乎不太討論現實的事情，我建立起自己的王國、自己的意識領域與價值觀，盡可能把任何現實有關的東西挑出來，

⁴ 同上註。

⁵ 見 簡嬪 vs 羅智成—在夢中書房遙望天涯海角 張清志訪談紀錄《聯合文學》210 期，2002 年 4 月，頁 107。

⁶ 見 簡嬪 vs 羅智成—在夢中書房遙望天涯海角 張清志訪談紀錄《聯合文學》210 期，2002 年 4 月，頁 107。

⁷ 見何懷碩《孤獨的滋味》（台北：立緒，1998 年 10 月）頁 332。

⁸ 見羅門《詩眼看世界》（台北：師大書苑，1989 年 6 月）頁 20。

給予疏離的位置。⁹

詩人以「孤獨」作為他維持獨特的創作風格的信念，羅智成早期在創作的領域裡，便自覺性建立與世疏隔的孤獨王國，運使文字、意象，一磚一瓦建築獨自一人居住的孤獨城堡。

另外一個與孤獨頗為相似的情感狀態，即是寂寞。孤獨與寂寞是一般人容易交互混用的情感辭彙，不過仍有一些人對於「孤獨」與「寂寞」仍要作點定義的分別，Philip Koch《孤獨》一書說道：「寂寞是一種不愉快的情緒，一種渴望與他人發生某種互動的情緒。」¹⁰「孤獨與寂寞最重要的分野正在於，不快樂的感覺是寂寞固有的一部份，但一個孤獨的人卻既可以是快樂的，也可以是不快樂的。¹¹」另外冉雲飛在《尖銳的秋天—里爾克》一書言道：「孤獨是一種沒有對手也無需去尋找對手、凡找不到對手的深度的心靈閉鎖。一個人閑待家，固然可能孤獨，但在喧囂的人群中也並不能使孤獨有絲毫的減弱；而寂寞是因為找不到對手而寂寞，或因個人獨處無所事事而寂寞，如果有談話的對手或者較量的對手，可能對寂寞有所緩減。¹¹」

上述眾人意見，大概可以發現到眾人對於「孤獨」與「寂寞」的定義，普遍都滿類似。「孤獨」比起「寂寞」而言，更具備深度的內涵與精神，擔荷主體的思想責任，而「寂寞」可能僅是一種平常性質的情緒或情感的弱勢表現，處於一種隨機排遣的狀態，但「孤獨」卻是可以不斷地向上提昇，呈現正面的創造性價值與意義。在「光之書」一詩，詩人亦為「孤獨」與「寂寞」兩種相似的情緒狀態分別作出定義來，在龍田版的句子是「智慧是一種孤獨，愛戀是寂寞」，到了天下文化版則增長為「智慧是一種我們自行選擇的孤獨，愛戀是等待意義來填補的寂寞。」對詩人來講，「孤獨」是向智慧聚攏，而「寂寞」則是契屬於愛情的領地，「孤獨」具有自行選擇的主動性，「寂寞」則是需要等待、渴望對象的被動性。這是詩人自己對於孤獨與寂寞的區分方式。

不過這樣的分類，相信並非絕對適合每個人對於孤獨與寂寞的看法。如寂寞不一定只有愛戀的時候才有，或者寂寞真的只是一種不愉快的情緒嗎？相信每一

⁹ 見 簡嫻 vs 羅智成—在夢中書房遙望天涯海角（張清志訪談紀錄）《聯合文學》210期，2002年4月，頁107。

¹⁰ 見 Philip Koch《孤獨》梁永安譯（台北：立緒，1997年）頁45、47。

¹¹ 見冉雲飛《尖銳的秋天—里爾克》（台北：牧村，2001年）頁136-137。

位創作者皆可捫心自尋，在自己的內心世界對於孤獨與寂寞各自所圍繞的涵義有哪些？

另外羅智成在《M湖書簡》「聞歌樂」湖 一文，亦有一段關於孤獨與寂寞的敘述，值得一探：

其實，人們基本上都是孤獨的，我們努力去分享彼此，不也為了分擔一些寂寞嗎？

……人基本上是寂寞的。希望在歡宴的場合，我也不把這些須臾忘記。

上一段敘述有兩個微妙的重點，羅智成認為人基本上都是孤獨的，即使努力地分擔，能夠被分擔掉一些的，也只是寂寞。另一個重點皆是眾人平時不太注意到，那就是寂寞的情緒亦是人類天生就存在的，我們常說人基本上是孤獨的，但是我們似乎忽略到寂寞也是我們基本會存在的感受。因此，孤獨與寂寞實在很難分出高低，也無需要分出高低，兩者皆是我們天生共存的內在情感。對於羅智成作這樣的區分，也令我們好奇會在詩作中會表現出什麼樣的孤獨風景。

筆者觀察羅智成詩作中，對於「孤獨」跟「寂寞」的用法，也似乎表現出不同的況味，值得我們深入探究，在《畫冊》第一首 九歌 其中一段：

後來，我才察覺到，我那孤獨的旅程早就開始了。從無人涉足的。牧神，牧著百花的神—口歐！那些卑下不齊、疏忽了、不重視你的崇高聖潔的、我拾起拐杖，打翻你們，逃向海岸。

詩人在敘述口吻上頗為凌亂失序，宛如自言自語狀態，孤獨包含著激烈的情緒，以語調激昂去控訴，受不了而逃開的動作。詩人很早便認知自己未來所規劃的旅程是通往孤獨，「所有孤獨以外的，那些強力、偉大的存在，都必須俯首聽命於它，讓位給最靠近內心的事物。因為，這裡是由神話所統治的。每個作者自己的神話所統治的。¹²」這是任何一位創作者永遠逃不開的宿命，詩人惟有遵循內心「崇高聖潔的」孤獨的指示，踏上未來顛簸的旅途，一步一步只能憑藉著自

¹² 見《文明初啟》關於孤獨的X檔案（台北：聯合文學1999年）頁92。

己的力量，踩出孤獨的足印。

其實剛開始在《畫冊》詩集裏，「寂寞」的字眼比「孤獨」出現的次數還要多，且與上一首詩作同樣，在 異教徒之歌—十一月—悲歌 所出現的孤獨情緒亦是相當不穩定：

別讓我孤獨
我總是欺騙你們。
……
……
只有一棵樹的森林
不！我不再走出
我曾沿著你們隔閡的邊緣而入
沿著你們了解以外
 給我孤獨
 讓我在自己的死法外
 死去
 給我善意
而我已滲入葉脈
隨風飄墜

詩人一會害怕孤獨的到來，表現出軟弱的言詞，一會又說不想再被「你們」了解，要與「你們」隔閡疏離，想找回原來的孤獨，一會又說給我善意，情緒的變動相當迅速、難以捉摸。相對於「孤獨」感受，《畫冊》出現的「寂寞」情懷反而比較頻繁，我們見 九歌 其中一段：

我將用我的過去指引你
是我想告訴你什麼嗎？
我用一切寂寞告訴你，一切
以我殘餘的慾望

詩人的寂寞是一種殘存的慾望表現，寂寞的份量不比孤獨感少，詩人也可以以寂寞去指引我們，他的內心渴望有多龐大。另外 盤燈錄 一詩：「當我也想禱告，我是寂寞的。內疚的」，因為負疚而寂寞，詩人想用禱告來慰藉，紓解寂寞的情緒。 鬼雨書院：「哭聲在四周響起 / 那些寂寞的人在夜裏遺失了他們的宗教」那些不知名的群眾因為遺失了他們的信仰依靠而寂寞，四周迴繞哭聲，使其內心對寂寞的恐懼不斷加劇。 鬼雨書院 另一段，詩人卻把寂寞寫得極為純淨，相當不一樣的表現：

這便是寂寞吧！日暮時的畫室外，有雨，我要選取一棵
最清翠的樹

若我們先捂住第一句寂寞的字眼，從畫室內欣賞著繚黃柔和的暮色，而且還下一點細雨，還有清亮翠綠的樹，這樣一幅畫面，不見得會令人感覺到寂寞，但詩人就是感到些許落寞的情懷，因此，他要好好選一棵樹，仔細畫出內心那一份渴望澄化的寂寞，也許這種寂寞，即是一種無所事事、莫名而生的狀態。有些詩作，詩人亦以「寂寞」宛巧地呈露女子暗生的情思，如 花畔：「妳不要臨井盼顧，當水聚成冰，它會凍住妳寂寞的倒影」女子若是一直「臨井盼顧」，容易將寂寞凍結成冰，永遠封存、無法排遣。另外 黃昏課：

一春夢雨常飄瓦
如果寂寞，寂寞會更清晰
捧酒低思的人兒，妳，竟然為妳底年青遲疑了

心思敏銳的詩人，細緻地刻劃出寂寞顯影的過程。「春雨飄瓦」是容易孕化寂寞的場景（「寂寞會更清晰」），而「捧酒低思」與「遲疑」，皆精巧地表現出女性一些不自覺的細部動作。詩的倒數第二行「年青的日子泉湧而謝」，才輕言解釋了女子令人不解的愁緒，原來是對於時間的消逝，而感到寂寞，但這寂寞的景象卻是鋪縷地相當柔軟，令我們讀之仍覺得相當優美纖細。

藉由以上諸詩例的陳展，我們發現似乎寂寞比孤獨還多，且詩人反而更擅於抒寫寂寞情懷，寂寞不見得是一件壞事。在《畫冊》初期，詩人尚無法完全掌握

到自我孤獨的狀態，反而傾瀉出另外關於寂寞的訊息，且捕捉到許多令人意想不到的詩情韻味。

到了《光之書》時期，我們可以發現到羅智成已逐漸去發掘、釐晰自我內在所衍生出類似孤獨感的種類，詩人創作出四首專門「談孤寂」系列之作，即為明顯的例子，我們先見 僻處自說（談孤寂）一詩：

啊，我怎麼能夠和妳談我神秘的籍貫？談孤寂？我只會說
——我以為，我們應該和另一個星球開始戰端。人們雖不能理解，但會緊緊團結；那時，我們趁機教他們唱歌和跳舞，那時，全人類將離鄉背井，來到夜涼如水的撒哈拉大露營。那時，我們偷偷帶一群孩童，冒著星際的砲火，去挖掘古墓，那時，而 R，所謂孤寂，是妳拒絕了我，緊接著失散在茫茫營區。

他們把我軟禁在我心底。Dear R，沒有人知道我的下落——即使在我面前。

他們打聽我卻在忘掉我以後啊！虜走我的人就再也沒出現。甚至戰事結束，忘記遣我還鄉——天哪！我原本不想跟妳說，Dear R，所謂孤寂，當他們撤走沙漠上的營地，妳獨自留下，背著遠去的地球，呼喊我的名字直到它開始生疏，直到對愛開始生疏——所謂孤寂，是我在荒漠上證實對妳如上的想像全未實現。清晨，Dear R，我醒自回憶，這第二天依舊美麗。但顯得多餘。

整首詩要談的，既不是「孤獨」也不是「寂寞」，反而是「孤寂」一詞。中國文字最主要的特色，在於每一個語字都有它獨立的意義與變化，尤其是在古典詩詞世界，每一個文字在詩裡的位置亟是相當擊要，皆是構成詩人內心世界的主要基礎，每一項文字詞彙的結合聯繫，皆是層層醞裹著創作者內心微光的情愫與秘密。

雖然羅智成是現代詩人，但是他對於文字詞彙所能表達的程度，是相當重視與要求的，羅智成在 詩的秘密花園：「當你解讀情緒內容的字彙很少時，你無法表達內心複雜的感受，當你學會『憂鬱』的字眼，你才知道原來這種感覺叫憂

鬱，然後再發現『抑鬱』、『惆悵』等細微差別，我們靠文字把內心裡未被開發、辨別的部分挖出來，同時我們在腦袋裡也不時找些字眼傳達另外的感覺，所以我們一方面學習文字分辨感覺，一方面根據感覺創造各種表達的方式。¹³」羅智成教人如何以文字來表達內心一些複雜的感受，讓它們之間有所區別，擔心它們能否準確地傳達出自己內心許多時候是難以界定，可能不是這樣、也不是那樣，曖昧、懵懂的情致。

若我們以上述的詩例來觀察思索，詩人的「孤獨」似乎是一種剛性、硬性的情緒表現，而「寂寞」則是另一種陰性、柔性的情緒表現，不過要強調的是，這樣的分類並非是以男女生理上的分類，也就是說，男與女，皆會有孤獨跟寂寞的情緒表現，更亦無高低之分，因為孤獨跟寂寞皆是人類天生所共有的情感種類，都是格外值得珍惜的，尤其是當詩人將寂寞孕化得如此唯美。

而「孤寂」是否意即是交融著「孤獨」跟「寂寞」兩者錯綜曲折的情志表現，成為一種較為中性的辭彙，是詩人難以放入「孤獨」、又難以放入「寂寞」的籃子裡，最後再另創一個「孤寂」的籃子投遞。

在《僻》一詩，詩人時時設想到自己孤寂的情境，詩裏亦有女子的身影，因此可能牽涉到愛戀的部分。詩人的孤寂感是一種偶然觸生的感受、際遇，然後一點一點仔細地向外圍慢慢推出一個完整的境況，使之成為約略真實的情節、戲劇，詩人說明自己的創作風格：「習於把感覺象徵化、具體化。設定可以讓別人感覺到我所感覺之事的布景或情節¹⁴」，但依舊如這首詩所寫的，那是「人們雖不能理解」的虛幻情境。

我們可以從詩裏的一些文句，逐漸拼湊出一個較為完整、清晰的故事畫面。首先是發生了星球戰爭，再來是冒著星際的砲火，偷偷帶一群孩童去挖掘古墓，「妳」拒絕詩人後，隨即兩人便「失散」了（因為戰爭的緣故），之後詩人被「軟禁」，一直到戰事結束，卻忘記被人遣返，還留在戰爭過後的星球上，而臆想「妳」可能也獨自留在沙漠的某一處，呼喊著「我」的名字，這是一種尋找詩人的動作。但是隨著時間久遠，女子也漸漸遺忘了詩人、甚至是「對愛開始生疏」，忘了什麼是「愛情」。詩人在詩間不時穿插「所謂孤寂」四個字，愈加強每一段可能即是孤寂感受，似乎每一段小小的遭遇，都隱含著孤寂的成份，一直到最後，詩人

¹³ 見《詩的秘密花園》，中央日報，1999年7月21日。

¹⁴ 見《意識的旅人—夜訪羅智成》吳繼文訪談《現代詩》復刊第10期，頁18。

才發現，真正的孤寂是「在荒漠上證實對妳如上的想像全未實現。」若說「妳」因忘記愛情而孤寂，相對於後者詩人對以上的想像皆是假的，真正的孤寂，竟是詩人的私心，因無法握住女子因他而孤寂的結局，而感到憾恨。

而詩人最後的「醒自回憶」一句，悄悄推翻一切鋪衍良久的劇情，「這第二天依舊美麗。但顯得多餘」詩人從現實生活中醒來，不過心繫昨晚的夢境，外頭美麗的景致，只能說顯得多餘。在《傳說（談孤寂）》一詩，詩人又有另一番不同的孤寂感懷：

一個無關乎任何宗教的神，一個無關乎任何神的宗教，他們在異教的廟宇外相遇，而彼此驚訝發現的—Dear R—那便是孤寂。為此他們必須結合，即使刀叉已、愛，在所不惜。然後，他們，一對和善的男女，將帶領眾人走下山頭，在那冰磧的泥濘，升起炊煙。

詩人塑造一段彷彿一群遠古的男女，在供奉異教的廟宇門口意外相遇，然後結合，繁衍後代，甚至下山，開始定居（「升起炊煙」），努力在艱困的環境下生活，這便是孤寂，即將絕種的族類，為了延續香火，而開始另一種生活：

我將忘掉孤寂來和你傾談孤寂，當我們的子嗣在撕殺、纏鬥—然後遠離，由於旱災。我朝上方，指著天空，朝遠方，指著天堂，我們如何分辨天空與天堂？如果那人站出來回答，他就是篡奪我的人，他的智慧，不足和我們共同徬徨，但熱忱足以引動人群，Dear R，眾人將因他受苦與得福。並放逐我們。然後，我將全心全意和你研談孤寂。

詩人隱約地說明了他自己便是人群之中的王或神祉，帶領著他們，教育他們難以區分的觀念，天空與天堂如何分辨，「如果那人站出來回答，他就是篡奪我的人」，這句詩義，其實相當精巧微妙地拈出詩人對於詩的教育觀點，詩人認為「理性是一種期待。或一種態度，並無關乎推理或結論，而在各念頭中不停地修正、琢磨與自我批判」，「理性，沒有絕對的贊成或反對的對象，它承認非理性的合理存在。」（《光之書》語錄）詩人想教導人民「精緻的靈魂」與「粗糙的靈魂」的區別，所謂的精緻的靈魂，傾向於反省，尊重真實；而後者傾向於行動與

獲勝¹⁵。因此詩人才會說出這一句，站出來立即回答的人，他的智慧，其實根本不足以與我們一同思索、徬徨，為什麼呢？因為天空與天堂的分別，並非僅一個結論即可回答，詩人提出這類的問題，目的在於教導我們能夠自我親自思考問題的多面性可能，但人們卻仍然習慣於被給予強而有力的答案，因而輕易信任、跟隨著也許只有「熱忱」的他，終於，那人篡奪了詩人的王位（也許尚且只是詩人的預言），掀起歷史接下來的發展變化。不過，詩人並不埋怨自己被人放逐、篡奪，因為帶有預知性的孤寂，使他比任何人皆及早透徹生命的智慧，明瞭如何跟隨著命運而走，最後全都忘掉一切，專心思考孤寂的真理。

我們深深為羅智成所致力營造的「孤寂」情境而感到震憾不已，孤獨與寂寞的相摩互盪，竟可造就多幅可觀的奇景美致，以及內在幽冥複雜的心緒波動。另外在 藍色時期—給崇漢的畫展 一詩（《傾斜之書》），亦有「孤寂」的情境敘寫，詩人宛如遊走在某一段不知名的時空片斷：

當我路經達利的巨像時，潮水已侵入臺階上的廣場。除了始祖鳥在油盡燈枯的殿內築巢外，預期中早先那些人都沒有出現。

陽光烘焙著凍結的大地，沒有一絲聲響從畫面傳出。我沿著清澈如鏡的湖畔行走，對岸是高聳入雲的岩塊成羣—「那是建構宇宙的材料」，一個蓬頭垢面的人說：「我是畫家，忝為這些小宇宙的創造者。」

「噓—

但我們一切均須隱密。」他說。

我回到更早先的街頭，在那兒永遠是日落未盡的時分，地平線鑲閃著金邊，寒意盤據在建築物的陰影裏；我豎起衣領，經過逼家打烊的理髮廳，基里哥為它點了永不熄滅的旋轉燈。

當我路經一九八一，或二十世紀，正是偉大走下坡的時候，荒原中只有零星的火光，在兩種孤寂交會時閃亮。

「現在我們很隱蔽了」，有聲音傳來。

「你把燈舉高一點

讓我們徹夜把這幅畫誕生

¹⁵ 見羅智成《M 湖書簡》 暗流（台北：少數，1988年）頁178。

我們更深沉的旅程從此出發
這便是我的藍色時期
我最終與最初的超現實。」

可以感覺到，詩人相當用心地去鋪繪一幅宛若超現實的真實畫境，充滿頹廢、沉鬱、荒涼的氣氛，潮水侵入臺階上的廣場、始祖鳥在油盡燈枯的殿內築巢、以及永遠是日落未盡的時刻、寒意盤據在建築物的陰影裏等等，彷彿是身處於世界末日，的確令人有著孤獨、感傷的情懷，詩裡的基里哥即是一位有名的超現實主義畫家，羅智成偶爾會在詩裏提到基里哥，如 水瓶座「至於我，走在玻璃墊上／執行基里哥的失眠」。詩人與畫家相遇，即象徵兩種孤寂的心靈，激情相遇，詩人非要在一處奇地幻境中，才能遇見知己，眼神交會時，發出閃爍的光芒。

在早期如《畫冊》，寂寞的情緒比孤獨還多。而《光之書》詩人著力耕耘新版的綜合情緒「孤寂」。當然，詩人對於「孤獨」的感受，仍有特殊的偏好。我們發現之後，詩人對於孤獨的感受，漸趨強烈而多量，寂寞情思已不多了，緩緩隱退。見 光之書 一詩：

圖象化的星座從繁星中浮現，那龐大無匹的水晶結構欺近，帶各種杯觥交擊的樂音。展現眼前是一輪坦坦黃道面。那相互折射的，繽紛一如酒庫的光的建築，欺近，如傾斜的神龕，以十萬倍巨大於我的意欲：「我們帶你走。」我凜立於風裏，凜於自己，我的貴越得到了證實。祂越過顯眼的祭司，在人群中看見我。

詩人傾心描繪一座龐偉的「光的建築」，像是天上最尊貴的神祇所居處的地方，四處響起水晶交擊輕碰的悅音，而詩人在世間所堅持的貴越的孤獨，終於獲得神性的「祂」所認同，詩人幻想著自己終於為神所接納。不過這一類崇高、嚮往的孤獨感並未維持太久，在下一本《傾斜之書》的 黑色筆記本 4 一詩：「黑暗帶走聰明絕頂的人／次一等的人難堪地／和全世界／留在黑暗裏」這首詩雖然沒有「孤獨」一詞，但詩的內容已著實令每個讀者感到不堪，真不知道詩人在暗指誰的遭遇。在《黑色鑲金》「孤獨」一詞出現得相當多，也更為尖銳，如第 7 首：

我們且戰且退
以自身優美的剪影、模稜的辭彙抵抗這座城市
用孤獨
抵抗自己的懦弱
用無以排遣的感傷
抵抗時光
用失敗
抵抗他們的成功

詩人要以自身優美、孤獨的姿態，去抵禦外頭整座城市不堪的文明現況，即使「更高分背的文明 / 在窗外遊行、搭建牌樓 / 美麗的字眼，將被一一放逐 / 文盲將開始撰寫文學史」（《黑色鑲金》42首），詩人也要堅持自我品質，孤獨的誕生，是與外頭周旋失敗所導致，即使是「節節敗退¹⁶」，也不讓對方輕易地識破自己內心的軟弱。詩人的孤獨，常常是以一種抵禦、對抗的姿態出現，如齊天大聖 詩人「不迎合就是不迎合」，堅決以「自負、孤獨、自由」的精神，去對抗龐然「老大的典章制度」；另外 光年三章「當事物變遷 / 遠超過放棄的速度 / 我孤獨佇立 / 好似與時間為敵」詩人所抵抗的對象，是時間無情的侵逼。

在《黑色鑲金》第11首，詩人思考著「孤獨是不是一種潔癖呢？ / 我緊擁著妳 / 卻仍有孤獨側身的縫隙」，這是因為「緊擁著妳」是契屬愛情的領域，但孤獨卻不是愛情所能輕易填滿的空虛，它是一種自我理想尚未實現、完滿的精神狀態。（《寶寶之書》42首）

另外，詩人甚至認為春、夏、秋、冬，四個季節，皆是「孤獨的季節」，而每一個季節所帶給他的孤獨感受也不一樣，我們先見第20首：

春天，孤獨者的季節
孩童在雨中踢足球
我擔任左前鋒

¹⁶ 見《寶寶之書》76首。

我屢屢越位的思維像一部推草機
來回刈著涼綠的空寂

詩人一直將自己的孤獨情境化，春天象徵一切生命、剛開始忙亂地生長、恣意蓬勃的季節，而孩童盡情在雨中踢足球、玩樂，詩人亦參與其中，讓自己的動作像踢足球、以及一部推草機般，藉由來回規律的節奏感，試圖去規劃、釐清腦海中屢屢越位的思維。第 21 首：「夏天，孤獨者的季節 / 倍受思念的客人到此作短暫的停留 / 籠中黑鳥側耳傾聽銀針落地」，傾聽銀針掉落的聲音，是要在一種亟靜謐的狀態下，才有成果，照理來說，夏季應是燥熱難當，但詩人捕捉到夏季難得的安謐靜悄的時刻，詩人正享受著夏季涼意的孤獨。第 22 首：

秋天，孤獨者的季節

我沿著一百條緊密平行的林蔭步道
走向內心的一百種北方……

頂著往日蕪雜思想如
捧枯葉逆風而行
我空不出那麼多手去追回它們……

我記誦……

但整體而言，我一直在忘記

就西方神話學的觀點來看，秋季是屬於「主角孤獨的神話」季節，具有「悲劇與哀歌的原型」¹⁷；在中國五行學的觀點，秋是屬「金」，主肅殺之氣¹⁸。隨著

¹⁷ 見 Wiffred L.Guerin、John R.Willingham 等編《文學欣賞與批評》(A Handbook of Critical Approaches to Literature,1966) 徐進夫譯(台北：幼獅，民國 80 年 4 月)，頁 138。

¹⁸ 見董仲舒《春秋繁露·五行之義》：「木居東方而主春氣，火居南方而主夏氣，金居西方而主秋氣，水居北方而主冬氣」；另外歐陽修《秋聲賦》言：「夫秋，刑官也，於時為陰，又兵象也，於行用金。是謂天地之義氣，常以肅殺而為心。天之於物，春生秋實。故其在樂也，商聲主

秋季的到來，詩人的孤獨感極容易因外在蕭颯的秋景而有所激增。一百條緊密平行的林蔭步道，等於內心的一百種北方，無止盡的行程與選擇。詩人把自己的思緒，與萬物飄零的景致巧妙地融合在一起，「思想」猶如捧在手上雜亂的枯葉，頻頻過時、凋傷，詩人不能緊握它們，因為它們脆弱得容易粉碎，但詩人卻又得一邊捧著它們一邊逆風而行，昔日的思想枯葉無能阻止地隨風離逸，詩人仍慌亂地保護手中剩餘殘疊的思想，孤獨成了面臨窘迫的局勢。詩人從春季寫到冬季，欲不斷地豐富、深化孤獨的層次，最後，冬季是四個季節中，也是令詩人的孤獨感受最為強烈的季節：

冬天，孤獨者的季節
我在荒山峰頂的電話亭
細心翻閱巨冊的超時空電話簿
00 二 00 七八九五三二 00 三三八
我撥了電話給一九〇七年的梅特林克
電話在那個年代響起
但無人接聽

這一首冬季的孤獨感比起前三首來得巨大，完全侵蝕詩人平謐的內心。之前找到基里哥，而在這首詩作，詩人所欲交遇的是梅特林克，也許如上文所述，孤獨是一種找不到對手的孤獨，這麼冗長的電話號碼，當然還是無法打到過去的時空，甚至電話亭還在荒山頂上，還有一本巨冊的超時空電話簿，詩人將童話完美的元素結構與內心那份孤獨的思緒，交互揉織出一份能令詩人期盼挽留的童真般孤獨夢想。在創作的絕對領域裏，詩人即是一名操控文字的魔法師，每一次字皆是魔法的咒語，喃喃地要實現詩人漫無邊際的想像。

詩人將孤獨感寄寓於冬天冰寒的峰頂上，唯有這樣，孤獨才能完全被剔透乾淨、無一點雜質，孤獨才能找到其它同等質量的孤獨友伴，才能達到彼此交流的可能性，另外如 唐吉訶德像 致 W：

西方之音，夷則為七月之律。商，傷也，物既老而悲傷；夷，戮也，物過盛而當殺。」

我站得夠遠
在地球的兩脇
彼此的長影遙遙相對
孤獨使人顯得高大

詩人認為要站著夠遠，才能映照出孤獨的影子，孤獨才能達到溝通的可能。個人是渺小的，惟有藉由撐開地面上的影子，才能約略感受到自己的高大，詩人如唐吉訶德一樣天真。詩人的孤獨感，長期以來依舊無法脫沉悶的氣氛。

在雜陳的菜蔬面前
想不起任一名友人親暱到
可以訴說
驟臨的孤獨
或者
「無法訴說」的索然（近午）

詩人從之前的詩作中，詩人的孤獨意識幾乎得在幻想之境中才能夠不斷地發展、變形，當孤獨落在貧乏枯燥的生活中，卻像是呼吸困難，無法生存的窘局悲況，現實生活中竟無任何是詩人可以傾訴的對象。面對現實重重圍困擠迫下，詩人無法好好發展，妥善地照料內心的孤獨。但是詩人明白「孤獨是永不疲憊的 / 孤獨的眸光正將晨曦點燃」可惜無人能理解，詩人的孤獨「也有溫柔的地方」（狼）。詩人長期以來皆處於孤獨的負面情緒下，如自我意識與外在的現實世界不諧調，即是造成詩人孤獨感如此強烈的原因之一。

不過經歷一段長時期的不適應，卻也讓詩人逐漸自覺地找尋是否有化解的可能性，將危機化成轉機。羅智成談到晚期的孤獨意識：「晚期我想是基於一種自信，我發現自己可以一邊維持自我與孤獨，一邊跟社會打交道，在題材上引進了更多議題，對讀者不再那麼防備。你可以說我在走出孤獨，但是對我而言，反而是孤獨成為可以達到收放自如的狀態。¹⁹」現實世界仍是龐然巨物地存在於我們

¹⁹ 見 簡嬪 vs 羅智成一在夢中書房遙望天涯海角（張清志訪談紀錄）《聯合文學》210期，2002年4月，頁107。

四周，詩人明白「無法阻止自己更廣遠地介入現實」(《光之書》語錄)，因此，要如何維護內心那份尊越的孤獨感，又能「一邊跟社會打交道」，是詩人迄今一直持續努力的工作，而詩人展現出更大的「自信」。我們見 93 年靈雨：致永不消逝的「最後讀者」一詩：

這一次的春雨
開啟了兩萬年後達於全盛的冰河期
但沒人注意到。
只有我和兩天後
在潮濕的露店讀到這首詩的讀者甲例外。
我們擔心這個城市還來不及
揮霍它文明的巔峰
就已陷進深睡不醒的雪季
而整個亞熱帶的風景與垃圾
將成為下一個文明的石油與煤礦……
而在下一個文明之前很早很早的
這天下午
我和還沒讀到這首詩的讀者甲
為躲雨而走進這家以蕭索的人文精神著稱的酒館
腋下夾著來不及撐開的傘和一份
永遠擔心經濟不景氣的報紙
神情一如
淋得濕透的旗幟。

這首詩的手法相當特別，如鴻鴻所言，「詩的邏輯有其弔詭的後設趣味²⁰」。詩裏的主角有兩位，一位是詩人，另一位是還沒讀到這首詩的讀者甲，分裂成兩個時空在進行，一個是在現在，另一個是兩天後的未來。昔日，詩人對於讀者的態度多是處於防備跟考驗的態度，如《黑色鑲金》2 首：「請到我的迷宮裡來 /

²⁰ 見梅新鴻編《八十二年詩選》(台北：爾雅，1994 年)頁 106。

／請專心解讀，而我將以文字全力防堵／／當黑夜來臨／我將因我的後花園滯滿許多／迷途的遊客／得以不致孤獨入睡」詩人誘引讀者走進他的利用文字所建構的迷宮世界，讓他們（或說我們）迷路，無法找到出處，詩人的孤獨是一種惡意性的戲謔。

而在這首詩，詩人終於「對讀者不再那麼防備」，願意與讀者作更進一步的心靈契合，可以說是詩人的進步，（抑是詩人讓讀者進步）詩人想像著一位未來的讀者甲，彷彿對這位未來才可能出現的讀者甲抱持期望，因為作者和讀者甲有一份預知的能力，能夠從這一次春雨的狀況，預知到兩萬年後，世界將陷入冰河時期的災難，兩萬年時間還很早，但詩人與讀者甲已開始在擔心，兩萬年（這麼長的時間）還是不夠城市揮霍它該有文明的巔峰，就已陷進深睡不醒的雪季。詩人還細節地強調作者和讀者甲同樣喜歡待在一家以蕭索的人文精神風格的酒館，以表示兩人的品味相像。

我們，我和讀者甲，我們彼此之間的疏離
在於
我們並不曉得我們始終並肩列席
並在枯澀的眼底蘊藏著對彼此的期待
兩天後讀者甲在潮濕的露店
讀到這首詩，並短暫
被其中的訊息吸引
但他一直不知道作者甲曾和他相遇
在文明的每個險惡的時辰裡……

作者甲與讀者甲也許都曾交錯而過，可能曾經一進一出某棟大樓，可能在舊書店裡相互背對背，找尋自己想要的書，甚至可能在一家咖啡館裡，桌面相鄰各自思考一些祕密的事件，詩人所展示的不也是一種孤獨的情境。「枯澀的眼底蘊藏著對彼此的期待」，兩人渴望彼此能相遇，才會一直準備著許多驚人的話題，相信若是真的相遇，必有許多驚世駭俗的見解，但他們終無法相遇，不過詩人相信，因為他們的品味相同，等到讀者甲讀到了作者甲這首詩的一段話：「這一次的春雨／開啟了兩萬年後達於全盛的冰河期」，他勢必也會感到驚訝，原來世上

仍有人與他同樣明白這次春雨所帶來的未來啟示。詩人有了另一個永不相見的孤獨的朋友。另外在 夢中東路 一詩：

在永不闔眼的城市後街
一間永不打烊的 SEVEN-ELEVEN
像被錯標在子虛烏有的地圖上
就開始繁殖起來的社會史
或
一個專供夜間啟航的港口
各地的、各式打扮的
感染著各型孤獨的年輕旅客
總會在他們下一段冒險之前
在此逗留、打道別電話、
餵水給牲口

時間是晚上，地點是城市後街，還有一家顯著的招牌 SEVEN-ELEVEN，在這一條街上聚集了各地、各型孤獨的年輕旅客，他們都在這條街上附近作暫時休憩，SEVEN-ELEVEN 即是很好休息進補的商店，頗似西域的酒館，旅客還要打水，餵水給牲口。詩人把深夜的便利商店的時空皆抹去說它像是被錯標在子虛烏有的地圖上，將城市的夜貓子們，當成了各型特色的遠行旅客，在這家便利商店稍作休息。詩人發現，原來外頭還有許多和他同樣孤獨的人，雖然每人有各式的孤獨法，但都是孤獨的，詩人不需要去認識他們，只是觀望他們的來往行徑，尋找一點共同的孤獨特質。

詩人長期以來所堅持「孤獨」的品質，終於獲得承傳的精神與力量，在 夢中孩童 一詩，屬於親子之間孤獨甜甜的秘密：

夢中孩童
午夜時在我身邊坐了起來
因睡不著覺
吃力尋找夢的庇蔭

幼獸孤獨的身影
在被窩的沼地間翻爬
貼近的鼻息
在我的眼瞼外探嗅
一邊嗚嗚呻吟
在醒與睡漸漸模糊的邊境

在現實生活中，詩人有一個孩子，化身成這首詩裏夢中孩童的形象。詩人描述他的睡姿像一頭對外界世界毫無任何警覺、防備的稚獸，在動作與心智上尚無法流暢表達的小孩，還不知道他的外頭是一個什麼樣的文明盛景、還不清楚他的父親原來也是一位有名的孤獨詩人，正默默地期待或許未來他能夠承繼自己偉大的孤獨事業。

我翻身背對他
用緊閉的眼含住融化的笑意
再裹著巨大的鼻息捲回去
想把這初生的自我意識
淹沒在無邊的守護裡

一不留神
我就會把夢中孩童
想成孩提時的自己
但他是一個不折不扣的個體
無法與我共享一個夢境
對於他的孤獨
再深的深情
也只能滲入少許……

詩人將自己化成無邊盡的守護，守護這幼獸剛初生的孤獨，但是他無法與詩

人共享一個夢境，因為小孩有他自己孤獨的夢境要吃力完成，而詩人所能做的即是全心全意守護著尚且稚嫩的孤獨生命。詩人的孤獨，已慢慢結成甜美的果實，將之輕輕摘落般的滿足感。

我們可以發現詩人的孤獨感已不再是處於高傲尖銳、個人單薄的對抗狀態，他在自己的孤獨王國裏，已多多少少能夠容納另外一些陌生的孤獨人群進來走動，詩人不必與他們相識，各作各的事就好，或許在某些極為特殊的節日或時間，例如「孤獨節」（見《黑色鑲金》50首），他們自然就會全部趕聚在一塊：

整個星球的人類都聚集到
這被標誌於時間的地點了嗎
他們騎著駱駝、搭乘巴士、驢車或跑車
更多人步行……（未來式）

這段宛如在一顆圓型的地球面上環遊世界，遇見千萬奇人異士的情境，有各自的行程，相遇時，彼此互換繹旅過程的心得與消息，一個盛大的孤獨節慶。而夢中鋼筆一詩，詩人瞭解到不是只有人才有孤獨：

由於是一枝古老的名牌鋼筆
已流浪過許多
孤獨而偉大的書桌
它曾寫出
法文、德文以及中文的
優美著作以及信件、收據等

這段文字裡，孤獨成為一種偉大的貢獻，不論是鋼筆或是書桌，它們皆是孤獨的，靜靜等待創作者賦予它們豐盛的情感。整首詩所縈繞的孤獨感，是「優美」且靜謐的，詩人終於體認到「孤獨是一種美感經驗，有時候會帶來樂趣，也可以很親切。²¹」詩人不再感受到孤獨是一種放逐或難堪的狀態，他不斷學習著「收

²¹ 見 簡嫻 vs 羅智成一在夢中書房遙望天涯海角（張清志訪談紀錄）《聯合文學》210期，2002

放自如」的技巧，從中體驗到美感、樂趣以及親切。

早期的詩人孤獨感處於極度高傲、激昂的狀態、難以將之表達得完整，反而是寂寞的情緒比孤獨還多，也更善於捕捉。之後雖然詩人創出種種「孤寂」的感受，不過並未稍減詩人自我圍困於負面的孤獨情緒下。偶而我們也會看到他傾動體內的孤獨力量，如 恐龍 一詩「我孤獨佇立 / 在千窗環伺的大廳 / 憊倦的思維 / 才剛餵養了幻想的巨象」以個人性的孤獨感，去思維、穿越時空洪流，撐起巨大、可觀的景象世界，溯探幾千萬年前，曾經守護過地球生命的祕密使者，即是相當完美的展現他的心靈視域的寬廣，不過「憊倦的」，即隱涵著詩人仍無法有效地掌握到孤獨巨大的力量。

但是面對龐大的現實夾迫威脅，詩人為了維持內心的孤獨品質，一直是處於與之對抗、周旋的心態，詩人一點一點地提煉內在孤獨，遲至近期，慢慢有了新的心得與成果，詩人不得不承認現實所帶來的影響與改變，如結婚生子，而這些依然可以包容在他廣大的孤獨世界裡。從前的孤獨是一種拒絕的姿態，如今的孤獨感則是一種不斷吸收涵融的狀態，才有的契機，世界依舊遼闊博大，詩人的美感心靈仍小塊小塊地品嚐各式的孤獨視野。

第二節、思索死亡的位置

自古以來，「死亡」一直是自然界亙古不變的法則，是任何一個生存於地球的生命體，最終無法逃逸的命運形式。無論是主動或被動、直接或間接，「死亡」是一件我們必然接受的事實，死亡可以說是無時無刻地據佔人類整個生存意識，它不會因為人類的無知或有知而有所增減，誰都無法抵禦死神在最後的時刻徵收「生命稅」的決心。

一般來說，自然界的萬物，大抵只有人類有一定的意識與能力去感知到「死亡」的存在、認識「死亡」的價值、以及處理「死亡」相關的一切事物，如一場隆重的葬禮儀式。現代一般人對於死亡的態度，大致可分成兩類：一種是忘卻死亡而生活的人，大多數人都屬於這一類，另一種則是活在死亡威脅下的人¹，如死刑犯與罹患絕症的病人，算是近距離面對死亡的召喚。而思想家、文學及藝術家等創作者，則又是另一種特殊的代表，他們間接性去思索、想像、召喚死亡。詩人顧城曾說：「死不是空虛的，死是實在的，太密集了。」²創作者本身的意識其實即與其他人來得纖敏有力，才能感受到周圍無形的脅迫，才会有如此身切地體認，原來死亡是實在、密集存在於我們四周。

死亡不啻是一個生物現象、同樣亦是一個文化現象、精神與心理現象，更構成了人類在哲學思考與藝術創作的永恆母題³。羅智成談及對「死亡」的認知：

人類怎麼能不悲觀？人最可能接觸到的兩個真理是生與死，生他並沒有遇到，因此他會遇到的唯一真理就是死亡，他怎能不悲觀？但不能因此就什麼都不做，因生命之有限才使得人類所有的行為有意義；人若長生不老，他任何一個小動作都可以「以後再作」，而變得沒有意義。⁴

¹ 見岸本英夫《凝視死亡之心》闕正宗譯（台北：東大，1997年）頁122。

² 見顧城《英兒》（台北：圓神，1993年12月）頁60。

³ 見顏翔林《死亡美學》（上海：學林，1998年）頁176。

⁴ 見〈意識的旅人—夜訪羅智成〉吳繼文訪談紀錄，《現代詩》復刊第10期，1987年5月，頁26。

詩人認為，人這一生必然遇到兩個永恆不滅的真理，生是一個謎、死又是另一個謎，每個人的出生並非是一開始即能自己決定，當我們突然被拋擲到這個人世間上，所要面對的另一個巨大難題，即是死亡。而「死，就某種意義而言，是存在於這兩個非常矛盾、緊張的極像之中。一是任何人都明白、絕對真確、甚且陳腐論調的死；一是絕對無法了解、絕對不真確、永遠之謎的死，這便是死的兩種矛盾的極像。⁵」我們皆明白死亡來臨的必然性，卻無法確知死亡真正的面目，死亡一直是人類難以解決的生命困題，它永遠罩著神秘的面紗，揭開的人均已死亡。不過，人類依然可以以間接的方式去思索死亡，去理悟一些隱顯存在的諸多問題，也許即是人類有限的時間，才使得人類更積極地讓自己的生命有意義，羅智成其實同時思考到死亡的正面意義。

不過人類對於死亡的感受，整體而言，仍然是不愉快的，因為它徹底否決了人類求生的欲望與意義。「死亡整整支配了人類前十分之九的文明與想像。它擁有黑夜全部的領地，並在人們的意識內殖民著一塊『恐懼』。⁶」死亡的力量來自永不消褪的黑夜，在夜晚，我們總是比其它時段都還來得恐懼、害怕死亡。我們總是不禁想像著，死神等待夜晚的降臨，出發尋找下一位鐮刀的犧牲者，一般人對於死神的普遍想像，就是祂永遠披著一件深黑色的長袍，在深夜的街上，略帶惡意地緩慢走過人類心理深層的虛無與無助。

「但既然死亡是人類最基本的性質，我們能不能跟它再親近一點，對它再熟悉一點？」「我能否廁身於高踞在他們座位上的偉大的一群？」⁷因此，死亡成為詩人創作過程裏，最重要的思索主題之一，如蔡淑玲所言：「羅智成的『知感』源於對死亡的思索。⁸」從第一本詩集《畫冊》開始，死亡便在羅智成的創作領域裏，佔據著相當沉重的份量，詩人大力揮舞「黑色」的旗幟，自然吹來陣陣冷冽的死亡之風，見〈異教徒之歌〉之「八月一禁忌」：

死離我尚遠

我卻只能蟄伏著 凝聽很緩慢很緩慢的消逝

⁵ 見村上陽一郎《生與死的關照》（何月華譯，台北：東大，民國86年6月）頁165。

⁶ 見羅智成《M湖書簡》〈死者之書〉（台北：少數，1988年），頁150。

⁷ 見羅智成《M湖書簡》〈死者之書〉（台北：少數，1988年），頁151。

⁸ 見蔡淑玲〈航向永夜一邊界的探索，意象的流離〉《光之書》（天下文化版）頁30。

疾首著豐厚的損失

且儘可能誇張地去感受奄奄一息的情調

的確，一個才二十多歲的少年，尙且年輕、熾熱旺盛的生命力量，在真實的生活中，若沒有發生任何意外的話，年輕的生命離死神召喚還遼遠。不過少年是不怕死的，因為他們的生命太飽滿，飽滿到感受不到永遠死滅的絕對⁹。因此詩人反而在早期即對死亡有一種極欲親近的渴望，詩人並不諱言死亡，甚至希望接收吸納一切有關死亡的訊息，於是他靜蜷、蟄伏，用一切精神力量去感知、渴求周圍存在的任何一絲死亡的氣氛（緩慢的消逝、奄奄一息的情調），毫不羞怯地去誇張他對死亡的感觸、想像，他以文字為至高無上的祭禮，擺設祭壇，召喚死亡降臨。我們見〈盤燈錄〉其中一節：

我美化著溺斃的事件

像隻海蜇，散布我透明的死

在暗中，吞噬別人可笑的謊言

詩人美化意外死亡事件，死後仍不甘心，變形成一隻透明的海蜇，四處漂流，散佈自己的死訊，謊言是虛構、虛假的，而死亡是真實的，詩人不滿於世上充斥著虛假的謊言而力圖反撲。不過海蜇既是透明的形體，又有多少凡人能看見，如此的舉動，是否如精衛填海般的無力、悲觀。

「你、我、他」的人稱格與死亡的排列關係，在一般實際的認知與用法裡，死與第一人稱並用時，應限於未來式的時態，因為第一人稱的死，如我死了、或是我已經死了這類的用法，其實在一般客觀環境裡，是任何人皆無法親身體驗後，再宣告眾人，它應該存在於未知的狀態¹⁰。但是在文學及藝術作品裡，創作者「往往有意識地顛倒時空順序，以形成獨特的審美意境，表現的死亡符號在其死亡過程上經歷的是心理時間，或個體的情感體驗的時間，而非客觀的物理時

⁹ 見楊照〈夢與灰燼一序「人生不值得活的一楊澤詩選」〉《夢與灰燼—戰後文學史散論二集》（台北：聯合文學，1998年）頁148。

¹⁰ 一般而言，死亡與第三人稱並用，可適用於任何時態，與第一人稱並用，則限於未來式，與第二人稱並用，過去式的用法不被接受，相關的問題可參考村上陽一郎《生與死的關照》（何月華譯，台北：東大，民國86年6月）頁166~177。

間。¹¹」因此，死亡與「我」的人稱格可以在作品中恣意相連，橫跨各個時態與意象變化，創作者將原本抽象式的概念，轉變成幾近真實、切膚的感受體驗。我們見到整組〈異教徒之歌〉系列，幾乎每一首都籠罩於死亡的氛圍：

我偉大的死
由濱河的城堡 漫延
到另隻握劍的手
漫延到 無聲無息的境界
不被理睬的蟄伏（「五月一道明」）

詩中有城堡、有偉大，是否死去的人正是一名貴族，死後的意念是「無聲無息」且「不被理睬」地慢慢進行，像是一種詭異的陰謀氣息。在〈異教徒手札〉一文中，有一段詩句與上述詩例相似：

我的泅泳
乃長遠無涯的游牧
在極東方冷冽的異味裏
從濱河的城堡到握劍的手
我偉大的死竟不是深夜裏憾人的雷聲
僅是傳遍整個歷史的謠言
在趺行的季節中 妖嬈綻放

這一段的詩意比上一首來得清楚些，詩人渴望的是偉大的死去，聲聲憾動世人的雷聲，天地同悲的淒厲，但事實卻非如此，而是隨空氣飄散的謠言，等待時機「妖嬈綻放」。謠言是屬於細微的聲響，雖然無法與闐然雷聲相比，但謠言是絕不消失在世間，只要有人，就有謠言，詩人的死亡仍舊可以另外一種「絕不善罷甘休」的意志存活下去，猶如花朵的綻放，妖嬈，富含誘惑之意，變化重現「死而不滅」的形態。我們再看〈異教徒之歌〉另一首：

¹¹ 見顏翔林《死亡美學》（上海：學林，1998年）頁210。

隔座有風

那個背景，誰獨坐瓶中？

攀登生命的勇者 失敗者

死者

在我為星座間的距離所追獵

我正是透過冷綠的死

蒸散在某個荒年（「九月一執著」）

上述的幾首詩例，皆是充滿一股迷離譎幻的氣氛。「冷綠」指的是肉體隨著時間的流逝，逐漸腐爛衰敗的顏色。屍體就這樣曝曬於空氣中，在風的吹襲下，將死亡腐爛的氣味，緩緩蒸散在某個「荒年」裡，詩人「透過」冷綠的死，沉迷於肉體死亡後消蝕的過程，「某個荒年」一詞彷彿象徵某一段被神祇所詛咒、離棄的黑暗時期，詩中「我」的身份可以被定義為生命的勇者、失敗者，或僅是一名對任何事件已無能為力的死者，只剩下殘餘的屍味，仍幽幽盪盪在某個時空。在〈異教徒之歌一十一月一悲歌〉一詩，詩人還有另一種死法：

我曾沿著你們隔閡的邊緣而入

沿著你們了解以外

給我孤獨

讓我在自己的死法外

死去

給我善意

而我已滲入葉脈

隨風飄墜

詩人幾乎尋找一些特別的死法，或者說是死而不滅的形式。這首詩裏，詩人的情緒與意志在極度不安、紊亂生變（「給我孤獨」跟「給我善意」相對）的過程中，隱然變形成為另一種（滲入葉脈）死亡形態（隨風飄墜）。對於死亡的種種想像，自然也牽繫與死亡相關的儀式，喪禮。詩人在〈異教徒之歌一六月一絕

望〉佈置著「異教徒的喪禮／迷漫一種不尙光明的虔誠」闇夜奇景：

一萬件黑袍扼腕悲泣。

裊繞蒸散著的蒼白

——髓質

呵，我們的髓質

直到驟雨歌出

我們便竊笑無睹於死的冷然

間雜以殉葬者的腳步

完成我們的排斥

直到所有皆妖嬈綻放

在其它被赦免的時刻

而而而報復已成

我們的彳亍未止

「一萬件黑袍扼腕悲泣」，讓喪禮顯得十分隆重、哀戚且詭異，詩裏的死亡仍是一種「蒸散」的狀態，一直讓屍體蒸散到最後的髓質部份不罷休，喪禮的完成，卻是另一新的「報復」的開始。在〈水瓶座〉「我是含苞的墓／將為長夜綻放／在冰河期末期」，古代王公貴族之死，曰「薨」。詩人一方面把自己的死亡地位，界定為貴族的身位上，一方面以「含苞」的方式，來表示死亡並非即是消逝，而是另一種黑暗生命的誕生，綻放之後，同樣亦是散發死亡的味道。

以上這幾首詩例所描述的死亡狀態，皆是處於一種「散發」¹²的意識，不過在詩人的意識裏，散發卻不是走向消滅的目的，而是某種意識的延續狀態，諸如「散布」、「漫延」、「傳遍」、「蒸散」、「隨風飄墜」、「含苞」等，死亡之氣緩緩發散、瀰漫、流傳於世間每一寸角落，永不消褪地監視著猶在生存的我們。

另外在〈碑的聯想〉一詩：

¹² 在韓少功的《馬橋詞典》〈散發〉一文即言，死亡就是一種散發的過程。（台北：時報 1998 年）頁 124~125。

一到晚上，每年夏天
大大小小的星都到墳場散步
一樣地
今年夏夜我們也在墓旁
敲打著髑髏以取火。而天曉得
死去兩個月的貓是否仍輕輕柔柔地……

整首詩如其他詩例同樣，沉浸於詭異悚懼的氣氛，我們就算一直敲打著陰冷的髑髏，又如何能生出溫暖的火呢？不過是打擾到死者的寧靜，化成鬼魂前來捉弄你：

你不要胡思
樹後無人
但
但是誰
抓住了我？
（我被掌握）

這樣的遊戲一直進行很久，每年夏天都要有的活動，人鬼並雜相處，人不知人、鬼不知鬼，猶如李賀「幽壙螢擾擾」（〈感諷五首〉其三）之情景再現，詩人在末段申明：「在這個時代／我們應倍信鬼」的言論。另一首〈鬼雅〉：

在沒有人跡的嶺上
下雪這件事情，神秘地進行
布置他們只願獨有的一切

狂風乍起，彤雲壓頂，草木有了異樣的神氣
緣由戲謔所生的興奮
他們突然裂嘴笑了，正是他們幻化成雪景的時候
「那是我們精神契一的時候

神秘所賦與的安全感，責任感，戒心
我們偉大的景象補償我們」

在陽光以外偷享這大都會的繁華、擁擠
邪氣不可想像地支配孱弱的靈魂，呵呵！
那一夜神第一次顯現卻顯現祂的死

詩中就連象徵永恆、長生不死的神明，在這一片虛無、廣漠、冷夜的大風雪邊境（「沒有人跡」、「在陽光以外」），仍然無助、無法存活，邪氣的力量，逼迫祂的神力迅然消退，毫無自保能力。在〈以夢為冠〉，詩人甚至與死亡相互較勁：「我火炬照不見的地方，讓星星去照吧／我聽不見的地方讓一面巨鼓去聽吧／我想不到的地方讓岩石去思考吧／我擁不住的地方讓死亡去效勞吧」，詩人對自己的能力相當自豪，但終有他所不能掌握的事件，如星辰邈遠瑩耀的光芒、巨鼓隆隆徹響的音質、岩石磐定堅實的永恆、以及死亡虛無劫毀的力量。

《畫冊》時期，詩人可以說是無時不刻想死、言死，傾注心力、營造出沉重的死亡氛圍，詩人迫切與死亡合而為一，散佈所有死亡的陰影與消息。到了《光之書》，詩人尖銳的死亡意識消退許多，也都漸漸回歸到較為理性、思考的態度，死亡離開詩人的體內，成為詩人思考的對象，詩人決意要重新認識、讀解死亡的內在本質，在〈異端邪說〉一詩：

這次，我不打算驚動他人……
妳靜靜躺下
停止滾動那疑懼的美目（它使我暈眩）
我來跟妳說我暮年的遠行……
雖然妳溫熱的肌膚將辯駁我的酷虐
雖然妳堅實的骨骼招搖肉體的巨旗
憑適度的德行就企圖掩飾
生命里所有的缺憾
但我仍要壓低嗓子
像醉人底惡夜

湊近妳豐滿的脣

說：

而永恆只是死亡最美的辭藻……

不論是柔軟誘人的肉體、堅實的骨骼、或感官的接觸，以及具精神涵義的德行、生命過程中的遺憾事件等等，都無法作為死亡降臨時避免消滅的藉口。多愁善感的詩人在情人的唇邊輕輕發出的，不是甜言蜜語的情話、讚美或誓言，竟是留下這麼一句「永恆只是死亡最美的辭藻」令人失色的喟嘆。詩人悲觀地認為，「任何關於人事更進一層的考慮，任何關於價值更源本的檢查，到頭來都會摸索到它（即死亡）隱藏布簾後面的腳跟。¹³」人類追尋永恆的行動，依然是罩籠在死亡無形、強大的陰影與跟限定之下，不得不轉向去美化永恆的無力感，詩人拆下了人類對永恆跟價值的信仰招牌，不禁加深了我們的失落感。接下來我們再來看〈麻雀打斷聆聽〉其中一段：

我們和花的鬥爭已進入巷戰
水窪周圍是情感與歲月的遺骸
像葬禮時傳來花香
死者們為我們開門
我們魚貫而入在一千扇門當中
毗鄰而居的睡眠和死亡
我打他們面前走過
因為在此，我甚至也只是旅者
我推開思維，在他們之間輕輕坐下……

詩人對一些古舊僻靜的街弄氣氛，特別容易產生時空疏隔遷移的感觸，地面上的水窪映現出的景致，即是歲月明顯刻劃過的斑駁痕跡，詩人見到的可能是頹圮的古牆、漆落的屋簷，種種象徵時間傾力銘刻之後的遺骸殘貌。詩中的葬禮是抽象的、是無形的，是契屬於精神意義的悼念，睡眠的狀態與死亡相當接近，皆

¹³ 見羅智成〈死者之書〉《M湖書簡》（台北：少數，1988年）頁151。

是躺臥、靜止的姿態。死亡依然離詩人還早，在死亡的面前，我們皆是「旅者」，皆是踏上歸向死亡的旅途，只是詩人提前遇到「他們」，並且「在他們之間輕輕坐下」，是否要交談、談判、還是彼此只是靜默地注視著？詩人故意留下未解的謎團。另外我們再見一首〈一支蠟燭在自己的光焰里睡著了〉：

一支蠟燭在自己的光焰裏睡著了
時間的搖籃輕輕地擺
死亡輕輕地呼吸
我們偷偷繞過它
寶寶緊緊懷著我們向永恆求救的密件

「燈燭在夜間點燃，甚為美觀，其燃燒過程變化極多，引人遐想愁思¹⁴」，對羅智成而言，燃燒中的蠟燭，最容易令他引起死亡的聯想，「蠟燭的燃燒是走向死亡的自戕過程¹⁵」，蠟燭的燃燒與消耗，最能代表時間點滴流逝的過程，以及象徵死亡的意涵，不過詩人用童稚般的口吻去述說死亡，也間接地淡化一些對死亡的恐懼與威脅，在這首詩裡，死亡令我們認知「時間」的有限性，詩人偕同寶寶，天真地想向永恆的神祇發出求救訊號，詩的末段，詩人又吐織出「我們參養於體內的死亡一天天長大」一句真言，每個人在出生的那一刻起，其實死亡也同樣誕生於我們的體內，陪著我們一同成長。另外《寶寶之書》64首：「我們能不能清醒地出入於睡眠／沿途留下下次尋訪的記號／能不能機警地預窺鄰室／巨大，未發動的死亡？」以及70首：「睡眠是一件神秘的事。每次我們睡去，／死亡便靜坐面端詳我們。／……」等，詩人有許多類似的句子，不斷強調死亡彷彿就坐在我們的隔壁，寸步不離，窺伺著我們的一舉一動，無時無刻，死亡皆與我們相偕、行走、坐臥，期待終有相見的一日。

一般人對於死亡最開始的認知，大多應該是從身邊他人的死亡現象，再返回觀照自身的狀況。父親的去世，可以說是羅智成一生難以忘懷的記憶與傷痛，他也談到這一段黯然的過往回憶：「父親在我大二時去世，在我小學時候，他就因

¹⁴ 燈燭即蠟燭，見渡也《普遍的象徵》〈蠟燭有心〉（台北：業強，1987年）頁47。

¹⁵ 張漢良〈「一支蠟燭在自己的光焰里睡著了」詩作導讀〉一文，收在《現代詩導讀》（台北：故鄉，1979年）。

為健康情形不佳、常常住院，我無法經常與他歡樂相處。在我心中，他的形象帶有憂傷、神秘的色彩。也許心智還不夠成熟，雖然常想去多和他打交道，卻一直沒有好好把握機會。這成為我內心一種神秘的憂傷。¹⁶」不難想像，詩人對死亡最深的感觸，與父親離開人世有著極大的關聯。我們見〈黑夜之書〉一詩，詩人對於「死亡」的態度，便是進入到一種極度深沉的觀察與思維的狀態：

雖然，「死亡使得生命有意義……」

祂溫柔地掙開他的手，說「不用怕，我會回來的。」他說：「我怕我再不能回來！」

遠處黑夜和死亡聯袂歌唱

肉體們憂戚地和著

他把未享用完的榮譽和有瑕疵底德行交在一邊

背轉過去背著祂問最後一個問題：

「可是，我要如何相信，歸結之，我還是不存在的呢？」

詩人雖然體悟死亡使生命有了意義，不過他仍然追尋著悲觀的消極面，死亡與黑夜聯袂而舞，神性的「祂」跟人性的「他」最大的差別，在於人性的「他」者已無法擁有回來的生命，所有肉體都只能無奈地跟隨著死亡所吹奏的曲調，朝向它們最後唯一的結局，在世的一切榮譽和德行全都在死亡的陰影下倏然完結，沒有遺不遺憾這回事，詩人不禁陷入苦思，之前證明「存在」的種種事實，又如何值得頡頏另一邊最終「不存在」的事實。詩人另有其他的詩句，發人深省，如「死亡甚至在清醒時都會侵入的惡夢。 / （或者，它只是適切地打斷冗長的幻境？）」「死亡」的位置，令人難以捉摸，詩人彷彿身陷「莊周夢蝶」的困惑、疑慮，在魅惑多詭的死亡面前，我們究竟是處於清醒的狀態，抑或是迷離恍惚的幻境？

死亡說：「但在我面前沒有任何事物。」

¹⁶ 見〈詩宇宙裡的一則傳奇〉魏可風採訪整理，自由時報，民國 89 年 8 月 19 日。

黑夜也說：「在我裏面沒有任何事物。」

我從沒有一個時刻對黑暗如此憂鬱，那時必須有人對我說話。「否則死亡將對我說話。」「不會的」「但是，父親的逝去……」那真實到創生我的已毫無踪跡……

實在難以想像，原本喜愛黑色意象的詩人，面臨到死亡與黑夜的聯袂催迫，潛在深層的無助與恐懼，已在文字上流瀉出來，而整首詩對於死亡恐懼的真正來源，來自於父親去逝這一件過往的記憶，父親原本真實親切的容貌，隨著死亡、隨著時間漸漸過去，已在詩人的腦海裡模糊不清了。在另一首詩作〈父親〉，詩人展現出難以見到，較為明亮溫和的語調：

「我一直想為您寫首詩，
但是我們互愛的秘密
是不容被揮霍的家當。」

有一天我們要走在大湖之濱
在祂忙於清點群魚時
幫祂清點香花和水鳥
當星星盪洗而昇
我們以顛沛的靈魂
幫祂測量土壤；
那時我們蹲坐田壟
豐盛的眸光
和帶著風吹草動的寂靜
交談。安詳的笑容隨夜空緩轉

有一天我們從子嗣們的
耕地裏出生
不再悲觀地歌詠肉體

我們的福佑傳遞給後輩
頑強底額頭—
如果我們不曾阻止烈日
烈日鑄造他們的雙臂
如果不曾阻止洪水
洪水給他們一箱箱
眉頭深鎖著的智慧

有一天，我們將到天空去
屯墾
在星宿間圍我們的田
修我們的菜園。
修我們的縣志。
此刻請看我
我銀色的額頭因熟睡而，融化

牲畜們在我們枕邊飲水
村婦以波光編結魚網
在大湖之濱
再緊繃的夜幕也不能籠蓋的
這曠沃之土，您看
遠處的黎明，就是夜他捉襟見肘的地方

父親，而我們的家族
將蔚為森林
像在時間之海裏高舉的帆牆

詩人有一篇散文〈父親〉，內容寫道：「他，或他的時代，已經勇敢地痛苦過了，我，和我們的時代，必須以盡可能美滿的生活方式，代他們享用他們應得的

福佑。¹⁷」即可視為詩人內心對父親感激的心聲。這首詩裡，並沒有出現「死亡」的詞彙，因為詩人將死亡隱藏在美好的天堂想像背後。死亡並不恐怖，如果我們持續懷有希望，甚至在死後的天堂，我們也可以想像。這是詩人羅智成與父親的情感與默契，以及家族永恆流傳的傳說。詩裡出現田壠、屯墾、牲畜、村婦、菜園等鄉土農村的景象，但是詩人另外再用星群、波光、與神性的「祂」等想像性的虛幻意象，粧點一份浪漫情懷。詩裡不是沒有「烈日」、「洪水」般的辛苦，祇是詩人更相信遠處的山谷即將破曉，希望的光芒將再度照射大地，延續家族頑強的生命力，即是消解對死亡的恐懼。死亡其實亦象徵著時代不停地推進，人的意志與關懷，才是我們能夠對於未來有所期待的優勢條件。

在邈遠高隱的星辰裡，還有更為豐沃的土壤尚未開墾，終於實現了父親永生的願望，能夠擁有我們自己的田地，「在星宿間圈我們的田 / 修我們的菜園。 / 修我們的縣志」。詩人如同親臨現場，為我們預覽幾千萬光年外的生活美景，那裡仍在耕鋤的祖先，持續回向給地球一份福佑，遙遠卻是亟為親切，整首詩讀來，相當令人動容。

另外在〈問聃〉一詩，詩人將「死亡」的問題置於中國傳統的哲學理路去紓解，我們先見〈問聃〉開頭的一段對話：

「來」他說：「……仔細看我……」

「仔細地……」他緩緩移動。

落葉飛向星空，菌類競相萌芽

「你看見什麼？」

「智慧。」

「智慧？」他楞了一下：「我不是指這個……

—還有什麼？」

「死亡。」

清澄，沒有悲情的陰影的死亡

就只是自然現象般的死亡

「您要不要也看看我？」

¹⁷ 見《南方朝廷備忘錄》（台北：聯合文學，1999年）頁117。

「但我太老，目光眊眊……」

「試試看？」

「一些笙樂……」

相對於巨大的溪澗而太顯侷促的山水……」

蛾撞在窗上

「是不是也有死亡？」

但是百花沿著乾涸的河床盛綻。

中國古代兩位思想家代表，皆談到死亡的生命意義與價值，老子言道：「出生入死」（《老子》五十章）、「民不畏死，奈何以死懼之？」（《老子》七十四章）、「人之生也柔弱，其死也堅強。」（《老子》七十六章）等，老子認為死亡是一般自然界的客觀現象、是萬物生命的必然性；而孔子言道：「未知生，焉知死？」（《論語·先進》）、「朝聞道，夕可死」（《論語·里仁》）、「殺身成仁」（《論語·衛靈公》）等等，則執著於重生輕死的觀念，積極追求世上知識及道德價值的實踐。

不過，若是將孔、老這些關於生死思想的句子，對照上述詩的對話情境來看，似乎皆不大合適（尤其是孔子部分），這部份可以說是詩人以新的思考重新去詮釋。另外有趣的是，孔老之間的對話情境並未在彼此的著作中出現過，反而出現於《莊子》和司馬遷《史記》等書。而最早的《莊子》，思想內容屬於道家系統，因此時時可見敘述者藉由儒家孔子的形象來宣顯道家之風，我們亦可理解，羅智成在重構孔、老之間的對話場景，大致亦是在《莊子》一書的影響基調下（孔子向老子求道問學的過程）進行。

而詩一開始所呈現的是老子與孔子相互凝視彼此眼中「死亡」的景象。關於孔、老二人互談死亡的記載，我們可見〈田子方〉其中一段：

孔子見老聃，老聃新沐，方將被髮而乾，惓然似非人。孔子便而待之。少焉見，曰：「丘也眩與？其信然與？向者先生形體掘若槁木，似遺物離人而立於獨也。」老聃曰：「吾游心於物之初。」孔子曰：「何謂邪？」曰：「心困焉而不能知，口辟焉而不能言。嘗為汝議乎其將：至陰肅肅，至陽赫赫。肅肅出乎天，赫赫發乎地。兩者交通成和而物生焉，或為之紀而莫

見其形。消息滿虛，一晦一明，日改月化，日有所為，而莫見其功。生有所乎萌，死有所乎歸，始終相反乎無端，而莫知其所窮。非是也，且孰為之宗！」……

孔子見到老聃新沐被髮的形象，如槁木遺物、非人之體，而感到有所疑惑，而老子回答的其中一段，「生有所乎萌，死有所乎歸，始終相反乎無端，而莫知其所窮」，即是對孔子闡述萬物生命的「生死相循、無始無終」之言，所謂「日改月化」，一切皆靜寂無變地進行著大自然的生命真理。老聃在《莊子》一書中淵然龐沛之言，羅智成則是四兩撥千斤，轉化成無聲無言的凝視，孔子從老聃的雙眼裏，看到一種自然原始的景象。在中國原始的思維裡，「對於生命與死亡的認識常常與自然物如天體、植物、動物、礦物等的認識發生直接聯繫。原始的宇宙觀與人生觀是渾然而一的，因此人的生命過程與日月星辰的升落顯隱、虧盈圓缺、季節的往復更疊、植物的枯榮盛衰、動物的蛻化變換及金石等物的長存不朽遵循相同的規律，可以周而復始、循環不已地運行並恆久不滅地存在。¹⁸」因此我們見到羅智成在詩裡所營造出的自然景象，其實同樣隱涵在中國原始文化的思維氛圍之下。

蕭蕭對於詩中老子部份所呈現出的意境，有一些看法：「第一段可以視為道家對死亡與自然的看法，一切的秩序彷彿都在既定的軌道上，即使面對死亡，也只是清澄而沒有『悲情的陰影』的死亡，死亡只是一種自然現象。對於『智慧』，道家是要其絕聖去智的，因此，在這裡老子不提智慧。¹⁹」詩裏的「落葉飛向星空」，已經循著四季變化而凋落的葉片，飛在夜晚的星空下，呈現出自然無言的滄桑美景，落葉的養份亦促使「菌類競相萌芽」另一部生命類種的滋長，整個過程即是詩人所說的「清澄，沒有悲情的陰影的死亡」，是一般自然現象的死亡，亦是死中蘊藏生之契機，是自然萬物的榮枯代謝，必經的循環現象。

在《莊子》一書內，原本單向進行的問學（孔子向老子求道，而老子予以解惑），在羅智成的詩裏，亦轉變成雙向、互動的注視與對峙，這即是詩人從傳統

¹⁸ 見郭于華《死的困惑與生的執著》（台北：洪葉，1994年）頁131。

¹⁹ 見蕭蕭〈智慧與死亡之間—讀羅智成敘事詩〈問聃〉〉《現代詩縱橫觀》（台北：文史哲，1991年6月）頁298。

素材的省思過程中，開創出另一層新的思維經驗²⁰。老子也從孔子眼中看見屬於儒家文明的象徵「笙樂」，看見「相對於巨大的溪澗而太顯侷促的山水」的挫折與窘困、另外「蛾撞在窗上」一句，更隱涵著一隻執意向光源處撲飛的蛾，最後的結局必是死亡，死亡之後，百花仍然在乾涸的河床綻放，孔子的部分，用了兩種不同的意象，交替象徵著死亡與新生的意涵。相對於老子眼中靜寂無為的生死循環，孔子眼中的死亡之境，近似以「有為」的意志而走入困局後，再現奇蹟。

羅智成對於老子思想部分，處理的方式尚在令讀者可理解的層次，但對於孔子的理念呈現，卻以更曲折的景象去鋪陳，從孔子內心所反映出的，同樣亦是一幅自然景象，但卻隱藏著「侷促」的心緒，不禁令我們想及昔日孔子慨嘆「道不行，乘桴浮於海」，無法行道於世、祇好逐流山水的感傷，原本象徵文明和樂的笙樂之禮，卻演變成生命短促的飛蛾，「但是百花沿著乾涸的河床盛綻」中的「但是」一詞更融蘊著不撓的精神，所意外爆出的另外一項生命奇景。

要將中國儒、道兩大哲學家精深卓越的思想化入詩作裏頭，避免可能發生的擠迫現象，還得不失詩味，的確是一件難以克服的困難任務，不過詩人對於恆久的生死命題，其實還頗為熟練地將自己所欲表達的「思想由藝術的處理而透明起來²¹」，詩人剔透繁複過重的學問與言辭，以一種間揉抒情的敘述方式，不疾不徐伸展他的力度，微微顯隱出背後所潛藏的整個龐大的思想體系。

相對於哲學性思考死亡的存在，另一首〈離騷〉則淡然流瀉出詩人淺淺低迴的憂傷感懷：

但是，正如手持的木蘭
我也有美麗與芬芳的期限
在歲月的變遷裏，
我發現，
唯死亡是顛撲不移的真理

²⁰ 任何一位現代詩人在詩中重塑傳統精神，都要更有自覺創造出另一番富涵「現代」的實質意義，使「傳統」亦能真正於在現代的創作情境下，結實有力地重新紮根、繼續延傳馥厚的文化生命力，現代與傳統之間的融合爭議，不應再是周旋在要或不要的問題，而是鎖定焦點，探討如何融合的過程問題，否則我們也只是接收到一堆將傳統經典等素材，再次翻成白話文的二等作品罷了。

²¹ 此句為鄭愁予言羅智成的詩作風格的句子，見〈從第一本詩集談起—鄭愁予與曾淑美、羅任玲、鴻鴻、零雨談片〉李蒙紀錄《現代詩》復刊 16 期，1990 年 12 月，頁 14。

而且沒有分辨的能力

優秀，終成為我的痛楚——

這首詩對於死亡的書寫，更凸顯出詩人的無奈與哀怨，詩人自擬為楚國詩人屈原。關於死亡，詩人竟然說這是他的「發現」，多麼天真無辜的感懷啊，悲嘆死亡沒有分辨善惡的能力。每個人在世上所汲汲培育、維護的功名成就（如高偉的情操、豐富的品格與深厚的智慧），在死亡的眼裡，最後均是落得消滅的下場罷了。在死亡的眼裡，沒有所謂佞臣、忠臣之分，有的僅是死神所寬容賦予我們各種不同的死法，這究竟是死亡的公平或是不公平？面對死亡的體悟，詩人一直持續著費解的悲觀色彩。

羅智成對於死亡的位置，長期以來，大多專心於往個人性的生命價值方面進行摸索，也創造出許多令人深具省思的「警句」，如「永恆只是死亡最美的辭藻」、「我們參養於體內的死亡一天天長大」、「死亡是顛撲不移的真理 / 而且沒有分辨的能力」，另外在〈從父親的墓園望去〉（《擲地無聲書》）一詩，亦有一段關於死亡的箴言：「死亡貸著不虞捲逃的高利 / 分享每個光榮與卑惡的結局」，每一個生命者皆是欠了死亡的生命債，無論逃到哪裡，最後都得繳出積欠的利息。「對一般人來說，所謂的死亡，原本就不是一個很好的寫詩題材；因為死亡對一般人而言，代表的是陌生與恐懼，所以也就很難寫出令人深思且有韻味的詩作。²²」所謂「令人深思且有韻味」，即是處理與我們休戚相關的命題，所應達至的詩意效果，詩人對死亡下的種種定義，就如同古代詩人對於「明月」這一長存永在的現象關注，是一樣的道理，李白的「今人不見古時月，今月曾經照古人。古人今人若流水，共看明月皆如此。」（〈把酒問月〉）句句蒼勁有力的真理，一直是恆永流傳，二十一世紀的我們恐怕仍無法（亦不用去）去更動、脫離掉這首詩句所發散的真理。羅智成透過一句句真實、飽滿、待人再三吟詠後而吃驚的醒世恆言，作為解讀死亡與個人生命存在的互動關係的方式，還真是讓他找到了令讀者容易且願意背誦他詩作的方法。²³

到了《夢中書房》〈鎮魂〉一詩，詩人描述的是台灣九二一大地震悲慘的事

²² 見簡恩定等編《現代文學》（台北：國立空中大學，1999年8月）頁9。

²³ 羅智成言道「我希望我的作品每句話都值得背誦、引用。」見《M湖書簡》〈暗流〉（台北：少數，1988年）頁176

件，這是每一個生活在這塊土地上的人民都得一同承擔的巨大苦難。在這首詩裡，也令詩人對於死亡的思索，從過去以來一直維持於個人性的思想，延伸到外在社會性的問題關懷，向廣泛的受難生命，寄予無限悲憫：

他們以重機械徹夜在外頭切割巨廈
你徹夜被騷擾，卻始終沒有醒來。
十層樓的破碎迷宮把你困在噩夢的夾層裡
或者，你被牆上的相框壓成最後一張照片
或者，你缺乏鐵質的大樓吞嚥，成為它
糾纏的管線裡淤塞的血水
所有的可能都已腐臭、發脹
不再可能……
被挖掘開的馬賽克浴室，四處是你過期的呼吸
被折疊起來的挑高客廳
縮得小小那聲尖叫還在瓦礫中戰慄
在挖掘不出來的驚懼裡
翻倒的美景則緊摟著你孤單的屍骸，
也許還有一個永被深埋的想法……

死亡已治癒你們的傷痛與恐懼了嗎？
我們不然，
整個島嶼還在收縮、抽痛、胡言亂語
生命總一次又一次叫我們面面相覷：
我們只是薄膚恆溫的凡人
怎會遇上只有地球足以承擔的變動與損傷？
我們只是偶爾自大的脆弱生靈
為何要經歷萬噸建材與憂傷的折難？
你們看，
整個島嶼在抽痛、蜷曲
在傳遞、播報、哀悼、喧嘩與聚集

其力量宛如一個宗教的誕生……
但不盡然
那只是種種美好的想像
對一個規模七·三強震的無謂抵抗

規模七·三的強震重新躺回斷層
整個島嶼在香煙裊繞的晨曦中
繼續喧嘩、哀悼與聚集

死亡已經治癒你們的傷痛與恐懼了嗎？
我們不然，
我們正慌亂地用重機械把
崩塌的視線吊走
把沉重的記憶切開
切割比較容易消化與忘記的小塊

我們在廢墟中喧嘩、哀悼與聚集
這一切只是為了治癒我們自己。

讓眾人皆毫無預警的天災意外，更凸顯出生命的脆弱與倏然而止。逝者已矣，但是它所留下的震撼與影響，卻是令在世親友無以復加的苦痛與徬徨。滿目瘡痍的景象，我們不禁揪心哀痛著，這一次，是否死神要求的報酬太多了，詩人原本對眼前的人性不甚滿意，但是遇到如此大的天災意外，不禁深切地感慨，流露出他另外一番沉痛的情緒，這是對我們人類的嚴懲嗎？關於何事？我們只是一群「薄膚恆溫的凡人」、「偶爾自大的脆弱生靈」，禁不起任何的恐赫。

詩人從前便一直期待，為世人枯乏的心靈世界，帶來一股真正震撼的宗教誕生，這股力量便是了，只是它太巨大了，人類無法承受的「噩夢」。「鎮魂」一詞，即是「安魂」的意思，詩人不知該向誰詢問這個答案：「死亡已經治癒你們的傷痛與恐懼了嗎？/ 我們不然」詩人惟有希望能夠藉著這首詩，安撫那一群還來不及表達對於這人世眷戀的靈魂。

另外，刊在中國時報的〈有人要我寫一首關於反戰的詩〉²⁴亦是一首詩人關懷現實之作，內容講述不久前才發生的世界性戰爭悲劇—美伊戰爭：

有人要我寫一首關於反戰的詩
但是詩只能倖存於憂傷的靜肅
如果一顆仇恨已找到藉口要射出
沒有任何文字能阻止傷口的歡呼
我輾轉反側於戰場遠方，隔牆聆聽
他們對擄獲的真理如何刑求與凌辱
在巴格達被空襲的那些妖嬈夜晚
有時慌張關掉電視與胡思亂想
因為我似乎混淆了閃米族孩童與
我至愛幼兒的哭聲

沒有任何文字可以阻止愚行發生
如果愚行已在他們的勝利裡生根
人類順從他們自己的慾念與恐懼
遠遠超過對和平對他人尊嚴與性命
言不由衷的歌

「我們的正義我們的真理甚至我們的油價
絕對值得一萬個伊斯蘭頭顱
一千億美金的軍火或
一千個恰好被炸中的伊拉克童年……」

地球上沒有任何法庭可以去審判
它沒有能力去懲罰的罪責……唉
更沒有溫柔的詞彙足以說服

²⁴ 見中國時報，2003年4月24日。

一定戰勝的人放棄到手的戰爭

當高度發展的文明自瀆於偽善的思維

當偉大的名詞接上野蠻的動詞

當世界警察開始愛國

——可怖的美國就此誕生

有人要我寫一首關於反戰的詩

但是火線雙方已用掉大部份美麗的字

以及字和真實之間殘存的承諾

詩只能倖存於憂傷的記憶裡

但憂傷的記憶卻無法倖存於歷史的扭曲

有人要我寫一首關於反戰的詩

但是新的天方夜譚已用鮮血寫成

台灣九二一大地震，是無法避免的天災，不過卻喚起人民的仁心善念，愛意與悲憫，這是令我們意外感到溫暖與欣慰。而這一首〈有〉詩，極沉痛悲憤地控訴人類的慾念與瘋狂所導至的戰爭殺戮。我們身處於二十一世紀的現代，「時代進步」一直掛在嘴邊，竟無法讓人類的心靈、智慧也跟著進步，無法自覺去避免戰事的發生，詩人所認定「我們只是偶爾自大的脆弱生靈」的人類，仍然毫無自省地利用虛偽的正義，抹煞了真正和平的精神。詩人語帶反諷，痛徹批判那些自詡為民主的國家暴行，重複低吟著「有人要我寫一首關於反戰的詩」一句，形成反覆的簡單節奏，似一首沉吟不絕的哀歌，獨自低迴，詩人只能奢望藉此悼念、撫慰無家可歸的魂靈，卻無任何實質警示或勸阻的作用。當詩人有了家庭、有了小孩，為人父的溫暖牽掛，對於遙遠國度活在戰爭下、流離失所的無辜幼童，不禁流露出他父愛的天性，煙硝繚漫的異地時空，莫名重疊在詩人平靜溫暖的家庭，也讓他對於自己亟力所護衛的溫暖家庭，產生對未來的憂懼感，或許哪一天，我們辛苦所建立的幸福生活，亦輕易癱毀於兵燹之中。

詩人痙弦提到：「好的戰爭詩，常蘊含強烈的批判精神。在戰爭裏沒有誰是

勝利者，因為戰爭基本上是一個人自相殘殺的記錄。²⁵」死亡已是生命中不可解的謎，擁有世俗權力的人淚，卻妄想連死神的工作權力也想奪取。可悲、可嘆的是，再多的語言與文字強烈批判、痛責，依然無法嚇阻同類的猖狂惡行。

此詩雖未言及「死亡」二字，但是詩裏所充斥的倖存、軍火、哭聲、戰爭、鮮血、被炸中的童年等等無情、淒慘的意象，已足夠將死亡強大、毀滅的威力，驚悚地示予讀者。

一般而言，死亡代表著人類的恐懼與消散。從以上的詩例，我們大致可明白詩人對於死亡，深處的恐懼感一直都是存在的。不過在《夢中書房》一首〈睡眠以南—子夜航經南極傑拉許海峽〉，詩人超越一切對死亡的負面觀點，死亡成爲一幅神聖寧靜、白淨無瑕的自然景致：

冰山以及之後無數的冰山之後

大概就是地球

以及

遍照其上的

月光了

而在這一頭

我們沿著一道睡熟了的

窄窄的光線

駛入冰雪與寂靜覆蓋的海峽

這是死亡的原貌嗎？

顏色

動靜

人的體溫、呼吸和

他們的想

²⁵ 見痲弦〈戰火紋身—尹玲的戰爭詩〉《現代詩》復刊 18 期，1992 年 9 月，頁 40。另外蕭蕭亦寫過一篇〈論尹玲《當夜綻放如花》的戰爭詩美學〉《雲端之美·人間之真》（台北：駱駝出版社，1997 年）頁 90~107。

被稀釋到無
船的穿行
事物的被看見
也被被稀釋到無

在畢現的
大自然的尺度之下……

夢境還在冬眠嗎？
在未被白晝研磨過的
光
未被光漂白過的
白
未被事件刻過的
時間
未被視覺分割完的
空間之中
我在甲板上憑欄失眠
也始終醒不過來

這首詩為詩人將旅遊南極所見之景，化成詩的形式去感觸白的質地。長久以來，早已一身固定黑色服飾的死亡，今日終於意外地換上一縷純白的羅紗，顯得透明亮眼。世界皆融浸光與雪裏頭，天地不分，詩人以「熟睡」一詞，去解讀這樣靜謐的狀態，無人打擾，船隻緩緩進行，也靜極消融在這片光與雪之界，在這片純然潔白的天地裏，任何的想法都將沉澱，簡單得什麼都沒有，無的境界，詩人便問道：「這是死亡的原貌嗎？」在《在南方之南·沙中之沙》一書中，詩人對南極之景有許多精彩的描述形容，茲引其中幾段：

當航道愈來愈窄、各式巨大的白色物體（如島嶼、山脈、冰山）愈來愈靠近，我們的視線負擔也愈來愈大：周圍的事物太白、太乾淨、太亮、太沒

有雜質了！也由於分不出界線、材質與遠近，我們有時候甚至不能把眼前的這塊白跟那塊白區分出來。只有靠光線、光線照射的角度、光線形成的各式紋路與多層次的陰影，我們得以維持肉眼的「解像力」。(頁 51)

我不曾想像過天堂的模樣。

但是南極的大自然以它豐富的想像力，為我作了一次虛擬實境。

而我幾乎就要相信，如果有天堂，它應該和這樣的場景與感覺最接近……。(頁 71)

雖然在這首詩，並沒有如《在南方之南·沙中之沙》一書以「天堂」一詞來作比喻，不過天堂與死亡乃一體兩面，人們一生行旅的終點站。在〈睡〉詩裏，死亡象徵一切（光、白、時空）尚未被分割開來的狀態，如冬眠般、一切渾融的狀態。這裡的死亡，亦似代表等待一種誕生的狀態與涵意，詩人彷彿回歸到天地孕化的最最開始的那一點，滿滿真意的白光，這裡是地球一切生命的源，是詩人常言的原始、神聖的「文明初啓」。

詩人對於死亡的體悟，有著階段性不同的改變，從一開始與死亡結合，如戲劇般情激悚動地演出，接下來將死亡還原到一個原本抽象的詞彙概念，重新置在中國傳統的哲學思考上，冷靜省思死亡的究極意義，最後詩人從個人性的思索方面，向外擴延到關於社會、世界的人道關懷，哀憫慘遭震裂的亡靈、痛訴戰爭的暴虐。除此之外，死亡還成爲一份純粹的美感經驗，死亡褪去一身已被誤解許久的黑色長袍，原來體內盡是白光，是無盡完美的昇華，死亡已不再帶有恐懼感，詩人正航行於死亡面前，不再有任何懼怕，靜謐欣賞死亡的原貌，讓死亡柔白的光束稀薄、澄化我們疲憊冗繁的心靈。

第三節、延伸夢境的空間

我們在第二章的內容已經談過，羅智成受到了象徵主義的啓發與影響，企圖在詩裏追尋一個神秘、朦朧的理想世界，其實這也可以視爲一種藝術形象上的空間觀，陳東和在〈象徵主義的空間意涵〉一中，探討象徵派藝術的空間觀念，他藉由象徵主義一些基本的創作手法，如聯覺、暗示等特質，逐步建構著象徵主義「感覺空間」概念：

象徵主義描繪心中的世界，畫作中的空間結構，似乎也只能從心靈世界中找尋對應的空間關係。在「每一種感覺或者意識狀態皆對應於一種形式」這個前提下，既然感覺可以對應形式，則形式空間背後便有一個空間與之對應，這是一個由各種意識狀態構成的空間。因此，與其說它是一個空間，不如說是一個概念，一個各種感覺得以存在、相互照應的空間概念，我們稱之「感覺空間」。¹

根據上述的言論，我們若以詩的創作角度來詮釋，詩人在作品裏所創造出來空間與形式皆可對應於創作者自身的感覺或者意識狀態，也就是說，詩人順著自身心靈所散發的各種感覺、情緒、想法，去創造出他所希望呈現的空間樣貌。羅智成在詩裏一直有著強烈明顯的意識去創造出各式豐富的空間感，他的空間概念是相當具有個人色彩。而且某些地域、空間經驗因重複出現在詩作當中，已逐漸構成他心靈的創作歸向，在這一節裡，我們便要探討羅智成在詩裏所呈現的空間意涵有哪些，以及他的空間經驗的轉變軌跡。

經由檢視羅智成對於空間的創構過程，應可發現詩人早期的空間書寫經驗，大多建立於想像、虛構的「虛空間」層面居多，仇小屏在《古典詩詞時空設計美學》一書中談到「虛空間」的類型：「所謂的虛空間，就是當時無法眼見的，或

¹ 見陳東和〈象徵主義的空間意涵〉《議藝份子》1998年10月創刊號，頁60。

是不存在於實際生活的空間。前者通常是憑藉記憶所帶出的，或是模仿現實空間而創造出來的空間，總之，除了虛空間無法眼見的這一特質外，它與現實空間是頗為相像的。但是另一種不存在於現實生活的虛空間就不一樣了，它是作者想像力的產物，當然它也是現實生活經驗的基礎上創造的，但並不要求與現實必須貼合²」。這一段敘述其實也與詩人的創作風格頗為吻合，詩人時常創作出當時可能無法令任何讀者能立即眼見的空間，如北非、南極等現實上仍屬遙遠的空間，或是一些不存在於實際生活的空間，屬於詩人自由想像的空間，不過詩人所想像的空間，其實也依循著現實空間的模式基礎上所創造出來的空間特質。詩人在自己的旅行文學作品《南方以南·沙中之沙》道：

在許多年以前的詩作裡，我把北非的意象帶進某個荒涼的段落，為了營造某種遙遠到幾乎等於隔絕、等於永不相干的孤獨情懷。的確，對一個台灣大學生而言，被遙遠的距離、廣袤的沙漠阻隔，只有想和自己不堪的過去完全斷絕關係的浪子或亡命之徒，才會去那兒當傭兵的，北非，實在是對孤絕心境再恰當不過的聯想。³

〈賦別〉一詩現世那麼多年，詩人才去了一趟北非跟南極，落實他昔日想像的空間經驗，實踐他昔日心靈流浪的軌跡。今檢視羅智成詩集裡的空間書寫，我們可以發現一些相當明顯經營的空間經驗，甚至一直到《夢中書房》的夢中系列，羅智成的空間想像已完整地形成一個系統，如〈夢中書店〉、〈夢中書房〉、〈夢中花園〉、〈夢中厝〉、〈夢中之城〉、〈夢中之島〉、〈夢中村落〉等，都可以看出詩人其實是長期以來，不斷積累自己對於空間的體驗與創作，試圖更完整地建構出一大塊想像世界的心靈版圖。

一、宮殿式的建築空間：

早期羅智成喜愛在詩裏建構一些宮殿建築式濃厚的空間，在《畫冊》詩集裡頭的插畫，亦出現相當多且強烈的物體建築得圖形，多是以走廊與殿柱、拱門與

² 見仇小屏《古典詩詞時空設計美學》（台北：文津 2002 年 11 月）頁 145。

³ 見羅智成《南方以南·沙中之沙》（台北：天下文化，2000 年）頁 113。

屋宇⁴的明暗線條爲主的設計，羅智成亦談到自己對於建築事物的迷戀：

我曾經狂熱迷戀著建築相關的事物。想像應用著各式的材質與結構，創造出美不勝收的內心景觀，讓所有進入的人，迅速、徹底地被你布置的空間舞台所震撼、感動、說服、催眠。就像我們想像中的埃及神殿、希臘廢墟、哥德式教堂、懸空的廟宇、異教的秘窟或各種縱橫在宇宙、自然與心靈之間的巨大雕塑—各種可以妥善安置一個渺小的人，和他的龐大的視野的，地方。⁵

詩人喜愛各式各樣的宗教性的建築，因爲每一座神殿所展現的高度、架構、線條、色彩等設計，其實亦代表著渺小的人類，內心對於巨大、神秘莫測的異世界，抱持著一種勉力想像、試圖親近的情懷，願意努力實現而成的。就是如此明確、有趣的創作趨向，讓羅智成容易在詩裏建構一些類似神殿、廟堂等建築物，撐起一片新的視野，邀請讀者進入他所佈置的空間，首先見〈十三月〉一詩：

此。由神殿及大石階圍繞成的漏斗狀谷地
谷底是滿鋪綠藻的死水，有大理石雕琢的池岸
我，綠掉了的景色
你們是誰？我是這裏的守護神

「神殿」在一處深無人知的谷底，而「我」則是長年無人參拜的守護神，已經與周圍的景致一起綠掉了。在〈異教徒手札〉裡，亦有一段關於神殿的描述「當祂不再出現時，他們建了這麼一座殿堂，這是一位不擁有任何神話的神，享著先知的痛苦。如今，祂更只擁有如水涼夜，及他們荒遠地崇拜。」同樣呈現出一種頹然的情境，縱然神有著預知未來的力量，卻也只是爲祂帶來痛苦，人們並不真正了解這股力量，無知的崇拜，只讓這座殿堂徒具形式、更加虛無，羅智成便在層層荒涼靜寂氛圍的包裹下，緩若無聲地發展他的深沉、消極意識型態。另外在

⁴ 此爲林耀德之語，見〈微宇宙中的教皇—初窺羅智成〉《一九四九以後》（台北：爾雅，1986年）頁114。

⁵ 見〈建築〉《M湖書簡》（台北：正中，2002年）頁59。

〈畫冊—光之房間〉一詩，天空亦有神殿的建築：

風堆建的玻璃城

經過骨骼 到達宮殿

從天空掛下來的窗簾

天鵝絨又有最豔麗的顏色

一百重

濾去溫度

濾去時光

從天垂掛而下百重窗簾

「玻璃城」、「骨骼」、「宮殿」等詞彙，皆是極富形象感與神秘感的描繪，「從天垂掛而下百重窗簾」，更給人一種壯觀唯美的視覺想像。在《泥炭紀》31「智教斷簡」一文中，神殿的規模更具體了，羅智成創立一座神秘的「智教」宮殿：

智教本廟 附近的「有我之殿」，有一巨大的鏡面，在甬道盡頭，如初昇、森涼的巨日 人們在殿中的渺小被這幅巨鏡的裂縫襯托出來，並留下那短暫與生疏的身影。「有我之殿」就在 的山谷裡，大門兩側刻著「未完成」、「不完美」各三個大字這座像是水泥粗胚的建築一次只容許一個人單獨瞻仰。山谷後半截是「無神之殿」——一座露天的、四面高牆有無數小窗如窺視之千眼的聚會場，殿內起伏著幾處高台，和其上莊嚴、破舊、無人動過的座椅。水窪被精心地散佈其中。

「有我之殿」橫匾：「一心向上」

「無神之殿」：「無限嚮往」

詩人可以說是不厭其煩、詳細、精確地去搭築建構一座宏偉規模的「智教神殿」，詩裡神秘的□□符號，即代表著無法透露的天機。詩人言：「我設想一種無神的宗教，如何以它來改變一個民族的品質，也就是以美學為手段，傳達最知性

的教育的一種文化理想。⁶」在甬道的盡頭，擺著一座如初昇巨日森涼般的鏡面，永恆照臨人性真實的多面性，對詩人而言，世間上的人性永遠是不完美、亦是未完成的，因而造就神殿的存在，讓人類能夠相信並期許完美的存在可能。

在〈光之書〉一詩；「我看見，那是光，光的海洋，光的寢宮，光的華廈」詩人依然傾力去描繪這座美麗、夢幻、聖潔的神之宮殿：

圖象化的星座從繁星中浮現，那龐大無匹的水晶結構欺近，帶各種杯觥交擊的樂音。展現眼前是一輪坦坦黃道面。那相互折射的，繽紛一如酒庫的光的建築，欺近，如傾斜的神龕，

這首詩就像是之前〈畫冊—光之房間〉的「玻璃城」，再擴充至更高級的「水晶結構」，水晶交擊輕碰的音質，舒暢悅耳。這首詩在神殿的抒寫上也較為華麗光亮。另外〈語錄〉一文，亦有一些「殿堂」辭彙的使用，皆可視作詩人早期作品的一項空間特色。

二、飄泊流浪的空間：

接下來在《光之書》裡，詩人的空間色彩已產生出另外一種形態變化，添加一些飄泊流浪的色彩，如〈賦別〉一詩：「於是，我背著畫架，到阿爾及利亞當傭兵了。」如同之前詩人自述：「爲了營造某種遙遠到幾乎等於隔絕、等於永不相干的孤獨情懷」、「想和自己不堪的過去完全斷絕關係的浪子或亡命之徒」，詩人爲了要逃避、割裂過去的糾纏，他選擇將心靈放逐、流浪至遙遠的荒漠，在〈在這最孤寂的一萬年里〉同樣亦有類似這樣飄泊流浪的情懷，節引其中一段：

我來到這進入北極圈的伐木小鎮
沒有認識的人和語言
因此，Dear R，我將不再有機會提起妳
我還記得的，怕被冰雪掩埋

⁶ 見吳繼文〈意識的旅人—夜訪羅智成〉《現代詩》復刊10期（1987年5月）頁22。

將逐漸遠離地球，甚至，
我們的年代也將差池。甚至
我們的愛情也被存疑，了。

詩人在這首裡將自己流放至遙遠、天寒地凍的北極，詩人加上「伐木小鎮」一詞，將這種無邊想像的空間體驗，表現出更細緻的現實性。在人煙稀少的陌生地域，所有曾經懷擁的記憶，被紛飛的白雪，以絕對零度的威力慢慢冰封起來。在這裡，再也沒有認識的人群和無法溝通的語言，愛情與時間，都將不再具有實際的意義。北非與北極，是詩人所能想像到最艱難的生活環境，藉由外在環境的不適應，或許能稍緩過去的傷口所遺留的痛楚。

三、現實的自然空間：

到了《傾斜之書》、《擲地無聲書》時期，我們可以發現詩人在空間的書寫已經頻然跌落於現實層面，如《傾斜之書》的〈大屯看雲〉、〈漲潮—野柳夜聽濤〉、〈河口之星—夜馳淡水〉、〈星星—一八斗子夜眺九份〉、〈壁畫—在阿里山〉等，台灣的自然名勝之地，以及《擲地無聲書》的〈清晨〉、〈夢羅湖畔〉、〈魔鬼湖畔靜坐〉等，應是詩人國外求學時曾經到過的風景區域。〈大屯看雲〉一詩，詩人依舊憑藉著想像力，費心粧飾眼前的自然美景：

這兒，便是巨獸的巢穴。

他們一度被豢養於隱者的胸次。如今，四散各地，盤據在每個海拔裏，和全世界的詩人、魔法師、氣象台，互通聲息。

「大屯山」不再是台灣北部的山名，而是巨獸棲息的巢穴，更增加大屯山的神秘感，詩人替大屯山捏造出一些傳說故事，詩人想像在每一座高海拔的山谷，有巨獸與隱者、詩人、魔法師等人各據一分，互通聲息、相互對應。在〈漲潮—野柳夜聽濤〉「漲潮，是整個星球的事 / 它把我們和地球金碧的背面 / 牽在一起了。」〈河口之星—夜馳淡水〉「到午夜 / 天空終於佔領了整個出海口 / 和孩童的睡夢 / 贖下黑色的岬角 / 是我親暱的美神巨大的側面 / 和棲藏羽翼的，胎生的樹

林」，詩人以「星球」、「金碧的背面」、「美神」、「棲藏羽翼」等浪漫幻想的辭彙，為台灣自然景致打扮得唯美多情，真正的自然景致，不會因為叫作大屯山、野柳、淡水，而就有任何局限的書寫角度，詩人希望能以更寬廣的視域，來展現出自然景致另一種的美感。

而《擲地無聲書》時期的〈夢羅湖畔〉「湖最好不要太大 / 讓栗鼠踮起腳尖 / 也就能看到對岸。 / 要曲折 / 才蘊含得住風景」或〈魔鬼湖畔靜坐〉「冰河留下美景，然後遠去 / 遊客留下停車場的收據和 / 栗鼠的零食；月光留下露水 / 野生動物留下窺視。」詩人的文字描繪，已趨近於略為實際觀察的角度為主，交揉著內在的感懷抒情，細緻展現出異國的湖畔風景。

四、古代的空間：

羅智成在《傾斜之書》裡〈那年我們回到鎬京〉、〈問聃〉兩首詩作所塑構的空間景象，分別是古代的西周的國都鎬京與東周的國都洛陽。詩人亦說明是藉由「文人的筆墨、浩翰史籍」堆裡，去想像當時的空間景象。在〈那年我們回到鎬京〉一詩，詩人一直強調「回到鎬京」，彷彿那裏曾是他心中的歸屬，只是現實中的鎬京，已人事全非：

我回到鎬京
在卸了場的舞臺上
摺起英雄色彩的遐想
正如預期，也沒有弦歌的聲音

「鎬京」既是西周時代的國都，原來應是繁榮興盛之景象，但詩人似乎回到
的時空，卻是一處慘遭戰亂洗禮，殘破荒廢、再無任何文化脈息的鎬京。

「三兩貧戶棲息的土崗
猿猴侵佔的廟窟
旱雲高踞的樹樞」

「旱雲」暗示著鎬京惡劣艱險的天候，原本象徵禮樂祭祀的宗廟，竟已成猿猴肆虐侵佔的地方，稀疏的貧民，反而依舊無能為力地居住在土崗之間，詩人短短三行，構織出一幅令人相視愕然的畫面。而在〈問聃〉一詩中的「洛陽」又是呈現出怎樣的景致：

沙

沙礫遊行在泥版與窯洞的街市

車駕過隙便揚起

許久，又散落在陶器與耕具上

手工的街景更形粗舊

沙礫浮在汲水的井以及

婦女的布衫上

旅者眼底一片迷濛

左側的柴店堆滿了荊棘

右側的鋪子磨刀霍霍

而砂與岩石對峙

洛陽

過了小米田溝下的葛蔓和農人的野炊

南宮敬叔說，就到了洛陽了，夫子。

在那，短松崗下，就是河，濃稠的河

對岸，就是洛陽，日薄西山的洛陽

大師的童僕已在路旁守候

蠅蚋也因人煙而聚集

夫子

再經過窮人的怨詈

富人的驕狂

我們就將進入洛陽，陳舊

木製的洛陽

我們的馬有些闌珊，人有些困疲

雁禮發出熏人的醜味

還有一包裹的疑惑
等待得道的廚師來治理
饗我們輾轉的飢腸。

沙，是洛陽真正的本質，詩人以細小的沙粒作為我們遊歷洛陽的導遊，沙塵遍佈洛陽的每一寸角落，層層覆著於陶器、耕具、井、布衫，人類的食衣住行，洛陽的人民，每日不知要吃進多少斤的沙，又能消化掉多少，吃了幾百年，沙依然巨量地存在。整座完全以「手工」打造的古城，跟我們在歷史課本上所讀到該有的繁榮的周朝文化，完全變了樣。我們猶如受困在一片迷濛飄浮的沙塵，進退不得，眼睛黏滿了沙塵，無法睜開眼睛看清這座沙漠中的蜃樓。

詩裏另有濃稠、蠅蚋、熏人的醃味等，瀰漫一股過期作噁的氣味，而粗舊、日薄西山、陳舊、闌珊、困疲，更點出整座城市衰頹、委靡不堪的景況，詩人筆下的洛陽，飢腸輾轉，像是缺乏養份地等待救贖。

透過詩人的筆尖刻繪，我們才算是真正見識到在歷史課本以外鎬京與洛陽，真實的面貌與生活。而〈離騷〉一詩，我們往中國的南方一探：

那時中國還未成形
羲和的車駕只到淮水，最多長江
一直到顓頊—我的祖先
聖王的血，解凍，南流
又過了幾千年
他的血統流到了郢
郢那時不過是一片沼澤啊
退隱的神祇和精靈
充塞於大氣中

整個雲夢—哎整個雲夢
都是蘭花啊！

詩人以歷史演進的時間感去塑構逐漸成形的南方版圖，以河水與血水交融流

動的景象，繪出南方蜿蜒多變的輪廓，南方多沼澤，充滿氤氳之氣，適合退隱的神祇和精靈居住，還有遍地優質的蘭花，是楚國值得推薦的特產。

五、繼力擴展的空間：

詩人從早期到近期的作品裡，有一些空間經驗是不斷地重複出現且略有所變化，漸漸形成並象徵著詩人內心一股強烈的歸向，接下來我們要探討便是詩人持續經營拓展的想像空間。

1、花園：「花園」的空間早期在羅智成的腦海裡，就已經是相當具體而鮮明的，他亦時常藉由「花園」來陳述宣達自己創作的情境：「早年寫詩常想像自己在一座祕密花園裡，裡面有斷垣殘壁、野鳥棲息，完全沒別人進來過，因為這是我自己創造出來的。⁷」在詩人心靈深處有一座秘密花園，自己就像一名每日辛勤工作的園丁，為自己的作品蒔花育果，以及積極擴大花園的規模。我們見〈畫冊—水之房間〉早期的花園景象：

上了台階

我在這裝了一百個門環的雕花大門前

躊躇起來

過了列柱式的前堂

下了台階

是寂靜的噴泉

遠處

是另一木立的噴泉

再遠處是廣大的花園

再過去是更多噴泉、花園、噴泉

噴泉

⁷ 見羅智成〈詩的秘密花園〉中央日報，1999年7月21日。

在詩裏，我們隨著詩人的導引，「上了台階」、「過了列柱式的前堂」、「下了台階」、「遠處」、「再遠處」、「再過去」，一步一步欣賞詩人私秘的花園景觀。詩人爲我們展示他的花園的空間設計，不論是距離跟擺設，皆有清楚、具體的方向與規劃，而「一百個門環的雕花大門」與「列柱式的前堂」則是呈現出富麗堂皇的視覺美感，詩人的花園與神殿的結構其實頗爲重疊，如在〈花泉金畔〉一詩寫道：「那有一座我稱之爲『後殿』的花園」。而且在詩人所經營的花園世界裡，一定有一些常見的物體設計，如噴泉跟台階。

詩人甚至在 Jan Reich 的攝影集《寂靜的布拉格》，發現其中的一張「皇家花園」照片，竟與自己腦海裏所幻想的花園景致如此相似，羅智成在照片旁悄悄留下一段私語獨白：「同樣是這些空間元素 / 同樣是噴泉、花園、階梯、巨樹 / 和黝黑嶙峋如飛行殘骸的 / 巨大鳥籠 / 爲什麼我們在別人的街道中 / 找到屬於自己的城市？」詩人在遙遠的布拉格中，發現昔日心所嚮往的花園，竟然能夠真實地存在於現實世界上。

在〈幻想五號〉一詩，剛開始天使長只是想要爲與詩人同居的家中，設計一下室內環境，不過持續增加的花卉品種、數量，讓天使長決定要「朝室外發展」，「造一座空中花園」，於是他們走上了四百層樓高的屋頂上，實踐他們的夢想：

那是一座四百層樓大社區的屋頂，寬敞得像飛機場的跑道，走在它上邊，像走在航空母艦的甲板上。我們很少上來，怕突起的暴風把我們颳跑。而且，在這種高度，視野雖然廣闊，但是已超出人類視力的負荷，我們幾乎看不見什麼。

只有在很遠的地方，我們可以看到另幾幢五百層的建築，或者天氣好一點的時候，看到樓下像地圖一般的風景，但我們很少看，我們不喜歡接近屋頂邊緣時，那種手腳發軟，心臟忐忑的感覺。

第二天大清早就沒看到天使長的影子，我在飯廳叫了半天，草草在四盆珊瑚梧桐的環伺之下喝了我的牛奶，打赤腳來到樓頂，她果然已經在水塔邊工作起來。大水塔早已經過改裝了，現在是美麗的噴水池，四周還環繞著大理石雕像，而且在明潔的高空上，這千百畝大的頂樓，幾乎是一塵不染。

「妳打算怎麼開始？」

她坐在噴水池旁邊，看著遠方，沒有理我。左右兩腳的大姆指互相傾軋。淺色的裙裾被風掀著，精緻的腳丫旁，有一旁潮濕的培養土和鏟子。

「我說，妳就只打算把妳造空中花園的野心種下去嗎？只要灌溉妳的幻想，就可以把花種出來嗎？」

但她無暇跟我發嗔、噘嘴：「我要在這四周種滿防風林、油加利、木麻黃、夾竹桃或竹籬笆，在這大廈的四周種滿爬牆虎，在水池內種蓮花或大量的綠藻，在我們上來的地方種玫瑰、薔薇、三色堇和仙客來。」

詩人常以巨額數字來表現出誇張的視覺效果（如之前的「一百個門環的雕花大門」），樓頂是在四百層高的高度，另外竟還有五百層高的大樓在遠處矗立，頂樓的空氣稀薄，連人類都要吃力地呼吸，而其寬敞度則像是「飛機場的跑道」、「航空母艦的甲板」一樣，盡情地延伸，詩人想，這樣應該足夠蓋上一座所謂的空中花園。詩人幾乎是不厭其煩地翻閱整本植物百科全書，尋找所有可以栽培的花卉品種，以期讓這座空中花園能夠更為真實。在這座空中花園裏，當然仍少不了詩人最愛的噴水池與雕像。在〈夢中花園〉，花園則是隱座於原始的森林世界裡：

轉入花園小徑時

陽光正盪著鞦韆

不存在於生物學的蟲蚋在樹蔭裡飛舞

她緊緊牽著我

穿過枯葉和枯葉覆蓋的乾涸水池

飄動的裙裾盛滿陽光

熱戀中的軀體若即若離

就「枯葉和枯葉覆蓋的乾涸水池」一句看來，花園似乎未加整理，甚至還有一些不存在於生物學的蟲蚋盤旋飛舞，使得花園的景致顯得荒涼、神秘、原始。但是夢中花園依然有最美的資產，即是豐盛耀眼的陽光：

斑雜的雀鳥躍進樹叢
懸浮的灰塵閃亮而昇
光的簾幕把森林切割為密室
午後的聲息被蛛網點滴收集
我們，更加隱蔽

她緊緊牽著我
穿過一扇又一扇的木門
和漸漸聽不清楚的親密探問
在彼我們消失
不留給文學想像的餘地

花園隱座於一處不知名的森林秘境，粼粼灑落的光，透過茂密的枝葉沙沙疏落，分割花園內部的明暗位置。原本花園只有詩人自己孤獨地建造、經營，之後在〈幻想五號〉，天使長也加入幫忙，策劃花園規模的行列，像是為讀者詳細解說如何在大都會的頂樓上蓋一座人工版的「空中花園」，而〈夢中花園〉則是隱蔽於綠意森林之間，一座不為人所知、還保留著原始風貌的自然花園。詩人內心已經相當滿足，因為花園有了一位最美麗的女主人，雖然詩裏沒說出她的名字，但依照她那飄忽輕快、幾乎快要離地的腳步，讓我們相信大概就是那位擁有一對美麗翅膀，又愛種花的天使長。

2、村落：在羅智成的詩作中，常常會出現「村落」、或「村莊」等空間，從《畫冊》的〈黃昏課〉，《光之書》的〈青鳥〉（談孤寂）、〈然後他們來到荒野〉、〈風象〉，《傾斜之書》的〈野兔〉，《擲地無聲書》〈情詩〉等，一直到《夢中書房》的〈夢中村落〉。由以上照詩集出版的排列順序來看，我們可以清楚了解到類似「村落」、「村莊」這樣的地域空間，其實一直持續不斷地出現在詩人每一創作階段，相信對詩人而言，代表著非常重要的意義，我們先見〈黃昏課〉一詩：

枯蘆之外，化雪時，我曾走過村莊的泥濘街道
整個沉鬱的天空頹坐在村人的屋頂上
因我曾看見一隻寂靜的鳥

負載不住整個天空而跌撞於炊煙裏

跌撞在炊煙裏

楊牧對於這一段表示看法：「雖然羅智成寫村莊的泥濘街道，村人的屋頂，炊煙，初看似乎是記述某種經驗，但一句『化雪時』證明這經驗是心靈想像的經驗，甚至是來自閱讀的，而不是親身的遭遇。」（《傾斜之書》序）另外，孟樊亦對此段詩句提出看法：「這段詩句，語言感性且具象，沒有什麼理性和抽象的語句，很容易給我們抑鬱的感覺，讓我們看到的是一片灰色的景象。⁸」在這首詩裏，羅智成只是客觀性地描繪一處村莊的寂靜沉鬱的氣氛，不過他似乎特愛這一段景致，在之後的〈光之書〉與〈一九七九〉兩首詩裏皆引用此段落。到了〈青鳥〉（談孤寂）一詩，村落形成了被冰封、阻隔的狀態：

到那村莊的道路已被冰封，好幾個月，我的信息無法傳遞給她。那兒的彤雲在低狹的天空移行，如急駛出港的艨艟，那兒潮濕的木屋，發出漆黑的光澤，天空放縱遠去，啊！沒有任何宗教或慰藉能到那兒，那因為太遙遠而顯得太高的地方。

對於村莊的景致，依舊是圍繞著「抑鬱」的氣氛抒寫。詩人嘗試向村莊遞出信息，不過村莊已然封印、阻隔對外界的聯絡。另外在〈風象〉亦有一段類似情境的描述：「因此，我多麼憚於向人提及，我的故鄉啊。／那高原冰封的村落／在天地接合的狹隘角落。」「村莊」一詞換成「村落」，「冰封的高原」與「天地接合的狹隘角落」，標示出村落的所在地，詩人彷彿是從神秘邈遠的地域，來到我們的現實世界，詩人隱藏他神秘的籍貫。到了〈野兔〉一詩，村莊的天空依舊是充滿陰鬱的氣氛：

這時風刮得更強了，天空是一種極不情願的白晝——昏暗而壓迫眼瞼，我站在門檻上，有條粗糙的路沿著左方的斜坡，過了一片低矮的相思林，便是枯黃的、窩藏著烏鴉的秋田。風刮得更具體，好像一個龐大的空間在面

⁸ 見孟樊〈天空希臘乎？—略論現代詩的語言與概念〉《文訊》25期，1986年8月，頁79。

前晃動。雲層較深的一端下方，是另片單調的斜坡，我懷疑甚至那邊已經開始下雨了。

詩人細心編織的村落，是他深情典藏「以前的創作」的地方，也是少年時期的詩人所居住的環境，詩人來到這裡，是爲了覓尋昔日的少年影像，詩裏充滿著詭異迷離的懷舊氣氛。「在屋內因爲下雨而陡暗的一刻，他抱著一隻野兔闖了進來，長髮已濕貼在閃亮的額上。他顯然已經長大，而且正處於較難看的少男時期，瘦長，結構笨拙，……」、「少年——少年時的我，靦腆地靠上來，再近，輕輕地……然後併入我的體內。」村莊對於詩人的意義，是一種保留著過去的創作記憶的空間經驗。在〈情詩〉一詩，亦有相似的情節：

請照顧我的驕傲與創傷（我找不到

比交出它們更真誠的，表達）

我負你過河，走坎坷的山路

我負你過河，回野狗吠叫的村莊

相信我（唉，多樸素的要求）

我負你過河

詩裏的「你」，一直要到詩的最後一段，才明白原來指的是詩人心中「最久遠最親愛的，理想主義」，它是詩人內心感到驕傲與創傷的原因，詩人辛苦肩負著「理想主義」，走過坎坷的山路，希望能回到從前村莊。村莊成爲詩人與「理想主義」最後保護的空間。這與〈野兔〉一首有著類似的情節，村莊是詩人內心嚮往的景象是代表詩人過去的理想與創作經驗的寄託。

最後在〈夢中村落〉一詩裏，幾乎將從前心靈所顯現的村落影像，再一次經由詩人的思維文字整理，徹徹底底將內部的神秘景觀呈予讀者一覽：

1、同樣是大雪紛飛、冰封、對外失聯的狀態：「夢中村落總是被大雪封閉掩蓋 / 如此一來 / 泥濘、腥臭、凌亂以及零星的聲響 / 都被深埋 / 聯外道路，以及外在世界 / 也被深埋了」

2、以及昔日的少年形象：「穿著厚斗篷的小男孩 / 總是跟不上其他小孩的燈

籠 / 火把與笑聲 / 獨自躲在早熟的童年裡 / 為長大後的種種奇想 / 儲存離奇的經歷或 / 讓世界為之愕然的世界觀……」

愛幻想的小男孩總是跟不上其他人的腳步，不過他還有一大片可以用蠟筆想像的天空圖案，我們看到詩人用白雪綿綿地一層一層覆蓋著他最初的天地，要維持孩童般的純粹、天真、善良。若有人還是無法想像「夢中村落」的景象，詩人告訴我們，它就像是市面上「過期的廉價耶誕卡上」看到的「木造房舍、手工聚落 / 便潔淨、脆弱有如農牧時代」，那樣的雪白美好、充滿祝福、靜謐祥和的小屋群聚的氛圍，「過期」一用得極為哀傷，但依舊令詩人情不自禁地虛擬內心那一份宛如旅者歸鄉般的悲喜，讓他願意再一次經由富裕想像，踏上歸途，進入了與外界阻隔的昔日村落：

我總是
頂著低壓的彤雲
沿著清冷的街頭
去窺看一扇扇窗內金黃的燈光
那作著白日夢的男孩我相信
有時也從溫暖金黃的室內
朝窗外張望
但他看不到我
外頭太暗
何況我只是
他可能的成年形象之一

詩裏「窗內金黃的燈光」、「溫暖金黃的室內」等句，相對於外頭的雪景，更顯出這是一份美好、珍貴難得的生活環境。詩人再次與他從前某個時期的男孩相遇，只是這次詩人並不再打擾他。夢中村落幾乎映涵從前在詩作出現過的一些特質，詩人是有系統地層層鋪展他的祕密空間。夢中村落象徵著詩人永恆的心靈故鄉，他全部童稚般的想像與喜樂都在那保存著相當完整，那裡很低溫，所以美好的夢想才不會輕易地腐化。詩人對於夢中村落的描繪與經營，亦表現出他內心某種歸隱生活的情態。

3、城市：《畫冊》對於城市空間的經營，營造出詭怪、陰森的色彩，見〈水瓶座〉一詩：「那座無眼的城市 / 為黑死病舞蹈 / 為不止於欲望的所有幽靈 / …… / 為所有心存希冀的鬼 / 那座城市，他的饑饉、瘟疫 / 整夜發光，為空心的鬼，他的饑饉」等，詩人筆下的城市，是充滿黑死病、瘟疫、饑荒等驚悚、恐怖的氣氛，城市內只剩下一群饑餓不止的鬼，沒有任何生機、解救的希望。不過在往後的詩集裡，城市原本負面、悲觀的印象已逐漸改變。到了《黑色鑲金》28首，詩人瞥見另外一座在朦朧晨光中顯影搖擺的城市：

妳想像過
和我想像一樣的
稀薄、微曦的城市嗎？
幾乎無人看見，無人考據的
前一夜文明的遺址
任由各式美麗而疲憊的街燈守護著
只有失眠的我
像盜墓者一般闖入、據為己有

城市是由「美麗而疲憊的街燈守護」，如一座擁有魔法的神秘城市，他又如文明遺址般古樸寧靜、典雅優美，只有容易失眠的詩人，願意花一個夜晚的時間等待晨曦明滅閃現的霎那，才有機會瞥見到那座神秘的城市。另外 39 首：「『是的，那座海鹽打造且 / 充滿奇遇的城市 / 曾露出海面一次 / 我在現實盡頭和它悚然互望……』 / 那人恣意描繪 / 炫耀不虞失竊的各式記憶與想像一如 / 可以任意添加的財富。 / 我則中途退出話題 / 伺機爬上那座被浪花簇擁的城市」，城市亦是隱隱若現在海平線上，存在於難以觸及的時空交界點。

在前面兩首詩，城市是存在稀薄的微曦中，以及波盪的海面上，隱隱接壤於虛實之間，詩人企望能夠更深入城市的內部，想看看那裡的風景，那裡是否也住著和他一樣和善的人民，詩人願隨著它隱沒於微曦或海面。一直等到了在《夢中書房》裡，羅智成終於尋覓到如何進入這座「夢中之城」的方式：

城不大

但很顯著
乘熱汽球的話
越過森林、沼澤、
黑暗時代和
剛卸下驟雨的零碎雲層
就看見了

看來，想要進入這座城市，仍需通過一些難關，首先乘坐熱汽球，穿越一段危險地帶，過程還有非常不穩定的氣候變化，但是這座城市的內部竟然不是渺無人煙的荒地，而是人文薈萃的文明廣場：

學生和遊客來此
多半衝著廣場前 L 和 Q
熱戀的場景而來
L 後來娶了旅行家 M
M 在文藝復興後期擔任過經貿部長
女伶 Q 終身未嫁改拍電影和
致力於她和 L 的好友 T 所發起的
文藝復興運動

T 正是城裡最負盛名的
藝評家、美男子、土木系教授兼
單車選手
那次的文藝復興
曾經造成市民的暴動
他們燒毀了藝術家的總部
但保留了他們的作品、
苛刻法令、城市改造藍圖和
光怪陸離的傳說

看樣子，似乎已經有許多人有能力進入這座城市觀望、旅遊、生活。詩人仔細為我們描述這一座熱鬧活潑的城市盛況，一些常見的交際活動，偶而發生的激烈抗爭，這裡的每個人皆有不凡的背景與遭遇，不停地發揮他們熱情旺盛的生命力與創造力。詩人也說明自己在這座城市裏已經居住一段時間，「我一直在此生活、創作 / 並貢獻我的生活態度與作品 / 並貢獻我的生活態度與作品 / 給本城的文明」詩人亦躬逢其盛，成為這座城市裡一位重要的文藝活動策劃者，在最後一節，詩人甚至還邀請我們一同進來「繼續未竟的文藝復興」，現實生活的讀者同樣也可以藉由閱讀這本詩集，進行美感生活的改造，在詩人心中，「文藝復興」一直是人類至今未竟的活動，我們所生活的文明空間，還是有繼續蓬勃發展的可能性。

4、童年的記憶空間：昔日的童年記憶，是羅智成的另一空間經驗的書寫主題。童年亦是里爾克在創作上重要的書寫題材之一，里爾克在〈給青年詩人的信〉第一封信裡提到說「你不是還有童年，那寶貴的帝王似的財富？那珍貴的寶庫，不是足夠你回憶？把你的注意力轉向那裡，試喚起隱藏在取之不盡的過去中的知覺，你的個性將更堅定，你的孤寂將更擴展，將成為一所過去的黝暗的住宅，於此，其他的噪音遠離了一⁹」，童年的記憶如潛藏於我們心靈的礦脈，取之不竭，足夠我們用一生的時光去細細品味。

巴什拉將童年與詩的夢想結合在一塊，認為「詩」是重現童年記憶最好的場域，我們將藉由詩的力量，回到最初的夢想之源：

一個靜止不移、但永遠充滿活力，處於歷史以外並且他人看不見的童年，在它被講述時，偽裝成為歷史，但它只在光明啟示的時刻，換言之在詩的生存的時刻中才有真實的存在。¹⁰

在每一個人的深邃記憶裡，皆有一處隱世已久的童年，它是屬於我們每一個人的心靈歷史，彷彿是晶瑩剔透的泉水，一滴一滴積澱在內心深處，惟有在詩裏才重獲力量，展現出它活潑真切的樣貌。

在《寶寶之書》69首：「關於我那夜的奇遇是這樣的，寶寶 / 突然地，我從

⁹ 見《里爾克書信集》（台北：桂冠，2001年）頁11。

¹⁰ 見加斯東·巴什拉著《夢想的詩學》，劉自強譯，（北京：三聯，1996年）頁125。

鬧市中心走進一林蔭道 / 兩旁是燈火通明但寂靜的華廈 / 其中一棟，我推門進去，竟是從前的家， / 其他幾棟也一樣 / 由於我是如此思念你，寶寶， / 所以我不會深思：為什麼會有那樣的感覺」所謂「那夜的奇遇」，說明著詩人原本仍在陌生的夢境裡興奮地探險，卻不經意闖入「從前的家」的回憶旅程，詩人在這首詩裏，只是才剛開啓過去的記憶盒，還不會深思為什麼會有那樣的感覺，在 74 首裏，詩人則再次走進了較為清晰的童年的記憶空間：

外科醫院中庭

是廢棄的印度花園，有棕櫚、半截椰樹和蜘蛛網
家具行的後院是堆滿盆景的暖房
蔘藥行的天井圍繞斑駁的古牆
厚厚的青苔釀著紅磚的幽香
被童年記憶改寫的更早先的街上
每家商號都通向不可挽回的幻想

詩人細數童年曾經出現的種種景致，到了〈夢中厝〉，之前詩裏種種類似的空間印象，更清晰地勾勒出來，此詩頗長，節引幾節：

我信史時代的童年

住延平北路大春醫院巷口
樓下是刻匾額和賣藥材的鄰居
切磋著木本與草本植物的香氣

以及：

無所遁逃的木質空氣。被夢境改裝過的陰暗樓梯間。不停在寤寐間重複的，一種接近飛行的下躍練習。磨石子地。紅磚與苔綠。
被時間磨過的，磨光或磨白的木製家具。都市裡處處隱藏著其他時代的空間。日本心靈中的德國建築風情。中國園林觀所荒廢的印度天井。一個從不曾作用的邊界：在生活與童話之間、記憶與想像之間、過去與現代、充

沛的感受與未成形的孤獨

將這首詩與前兩首相互參看，便發現某些童年的場景重複出現，如藥行、茶行、紅磚與清苔等、以及一些特別的異國風味建築。〈夢中厝〉繼續追溯著詩人從前還有許多來不及回味的情景，詩人所記憶的童年，藉由文字的書寫，時光所呈現的畫面愈來愈清晰、豐富：

像樂園一樣，我常嬉遊的地方都被聚攏在一起

距離被省略了

空間任意調整

外婆家、永樂國小和成功幼稚園、

同學家，和幾百公尺外圍有稻埕的古厝

彼此相通相連。

中間只隔著牆，和，記憶的密道

詩人繼續回憶著他從小生活的地方，就像是作夢一樣「距離被省略了 / 空間任意調整」的神奇效果，所有的空間皆不斷在我們的腦海中湊過來，隨著我們的心念不停地變化轉動，另外詩人還有逐漸流逝的記憶：「外公床頭的彩繪、室內外各種專屬的氣味 / 以及父親遺傳給我的易感與憂鬱 / 我拼湊著夢中童年的直接證據 / 然而 / 它並不因我的記住而存在……」對於親情永遠不減的懷念，是詩人童年歲月裡的一小塊感傷處。

藉由回憶童年的過程，詩人如他自述，其實已經逾越了「一個從不曾作用的邊界」，也似乎遷動了其他意識邊界效應：「在生活與童話之間、記憶與想像之間、過去與現代、充沛的感受與未成形的孤獨……」各式各樣的潛流的版塊，不停地游移、浮動，還有許多尚未仔細確定的景象。在記憶與幻想彼此的作用下，詩人對於原本童年的記憶也漸漸有所更動變化。

關於這項徵狀，巴什拉也有說明，在所有的領域中，最難對想像與記憶進行區分的，便是童年時代的記憶領域，因為「過去並非穩定不變，過去既不以同樣

的輪廓也不以同樣的光明再呈現於記憶中。¹¹」想像與記憶是同時潛存於詩人原始的心靈思維中，在我們回憶的中途，想像亦出現了激化的副作用，「想像與記憶在其原始的心理中，呈現為不可分的複合體。若將兩者與感知相聯繫，人們將難於作出分析。再次回憶起的過去並非單純的曾感知過的過去。既然人在回憶，過去在夢想就已經成為形象價值。想像從一開始即對它樂於再看到的畫面進行渲染。為深入記憶的檔案庫，必須超越事實重新找到價值準則。¹²」詩擁有一份夢想的力量，在詩人的記憶裡，「過去」不僅只是代表著腦海的事實記憶重現，而是超越事實，重新認識過去，找到過去為何而存在的那份意義與價值。詩人如此珍視自己寶貴的童年回憶，童年嬉鬧的迴聲，猶如潮汐來往，不斷拍打著詩人內心的岸緣。

5、從書院到書房、書店：書院、書房、書店等這些人文性質濃厚的閱讀空間，不知承載著多少古今中外的讀書人複雜騁馳的心靈重量。《畫冊》有兩首詩作是關於書院，一首是〈飲雨書院〉另一首是〈鬼雨書院〉，兩首詩其實分別展現出不同的書院格局，〈飲雨書院〉呈現出傳統建築與自然融合的美學，風格清新雅致¹³，而〈鬼雨書院〉則是燦爛迸射出詩人腦海中各類的恣情狂想：

因為這一項祕密，我的愛情和教育使命合而為一。

我的舉止承受太多企圖

以致於我不能慵懶地去闡釋一片雨雲

因為我總是想理妳風吹的亂髮

妳看，我的眼正忙碌地調動那些雲彩

我說這個櫥窗般的斗室，一整面無從容納、記誦的視野

古樓

及萬里長的甬道。虹也許已在雲的上端了

詩人在書院裏，放心地發展他內心各種紛繁的奇想景致，他有太多的企圖可

¹¹ 見加斯東·巴什拉著《夢想的詩學》，劉自強譯，（北京：三聯，1996年）頁130。

¹² 見加斯東·巴什拉著《夢想的詩學》，劉自強譯，（北京：三聯，1996年）頁131。

¹³ 關於〈飲雨書院〉一詩，筆者在第五節〈側繪女性的逸影〉有詳細的論述。

以在書院裏好好經營，對於前來書院學習的門生，第一堂課要教的是「愛情和教育使命合而為一」。在詩裡還有一些關於書院的建築特色，「櫺窗般的斗室」、「古樓」及「甬道」，不過整座書院，如「萬里長的甬道」即表現出一種無限廣大、無法容納的視野，書院不是封閉的環境，而是不斷以詩人的想像力向各遠處擴張延伸。到《夢中書房》的〈夢中書房〉、〈夢中書店〉，詩人的閱讀空間從古典氛圍跨足到亟具現代感的夢幻世界，我們見〈夢中書房〉一詩：

我的書房裡一直沒有找到我要的那本書

也許還沒有人把它寫出來

但是許多人努力過了

那些豐盛而寂靜的收藏就是證明：

名不見經傳的帛書、竹簡、紙草、羊皮、泥板以及

各式平裝、精裝與線裝的苦心孤詣、

十八世紀的石版畫、

十四歲記憶的霉味與塵埃、

去年深秋的蠹魚、時空錯亂的三葉蟲

我的書房，唉，人類冷僻心靈的收容站

余秋雨認為「一個文人的其他生活環境、日用器物，都比不上書房能傳達他的心理風貌。書房是精神的巢穴，生命的禪牀。¹⁴」相信只要是一名願意對「閱讀」這項行動負責的讀書人，都是希望能夠擁有一間屬於自己的書房，讓思維自由自在地舒展。書房，教我們懂得與自己相處的空間活動，安全隱密，它就是我們心靈的防空洞，收容詩人冷僻的心靈以及令他人不解的狂想。詩人說還沒有找到自己想要的書，目前沒有人把它寫出來，這是一個收藏家常會有的遺憾心理，或許我們可以期待有一天，詩人親自撰寫出來。不過詩人的書房裏還是收集到許多奇異的收藏品，其中有兩本充滿神秘魔法的書本。

¹⁴ 見余秋雨《文化苦旅》（台北：爾雅，1999年）頁402~403。

我翻開一本桀驁不馴的書
落地窗外的熱帶雨林便遮住眼前的風景
蜥蜴以冷血調配斑斕的磷光
毒蛇陷身於體熱交織的迷宮
殺戮、砍伐、交媾在高溫中入神進行

我翻開一本落落寡歡的書
薄霧便侵蝕了落地窗外溫帶的針葉林
遠方崖岸下的濤聲執行著濱海庭園的寧靜
有人在此待過並留下孤單的心情
但我一直沒看清他的身影

詩人有一本桀驁不馴的書、還有一本落落寡歡的書，翻閱時，竟似有神奇的魔力，牽動書房落地窗外的氣候變化，磅礴奔流。且擁有這座書房的主人，閱讀的實力也不簡單：「我以二十六種語言／縱橫於各種光怪陸離的作品中／包括四種鳥語四種猿猴語和兩種鯨豚的方言」其實詩人即在昔日〈Dear R 的白日夢〉一詩裡，翻譯出樹上兩隻恩愛麻雀的對話內容。面對羅智成如此神奇趣味的想像力，可說是媲美於目前盛行的西方魔法小說《哈利波特》。另一首〈夢中書店〉，同樣以奇詭多姿的面貌呈現：

我們最敬畏、最著迷的叢林
正是那家書店。

在沒落社區一個
屢被郵差錯過的門牌裡
幾百里長的各式書架以及
石鋪、鑲木以及泥濘的甬道
壅塞、盤據
把知識延伸到
店裡一些還沒接上電力的地方：

佈滿蛛網、迷瘴、
老鼠與蠹蟲的廳房、下水道、
水深及膝的地毯和
永遠失落了鑰匙的密室

而高達數十層的書架、架上的巨型標本
殘破的旗幟、族徽
封死的軒窗、失憶的抽屜
便一窟又一窟地向我們展示
人類心智猙獰的原貌

詩人將書店形容成如險厄的叢林一樣恐怖，對它既敬畏又著迷。書店的規模再度被詩人誇張描繪成「幾百里長的各式書架」、「高達數十層的書架」、「架上的巨型標本」龐偉複雜。

沒有人知道書店的實際規模—
包括去年為了追捕一本風漬書而
永遠沉淪於文字流沙中的文學教授、
多年以後突然從壁畫中破牆逃回的書評家
以及緊咬著他後領的新品種蝙蝠
真的，即使緊守著乙區東側的書庫—
以傳記文學和寓言為主的灌木叢—
我們偶爾也會碰上一些
迷途者的骸骨

同樣亦只有在西洋電影中才能欣賞到的奇景特效，書店的結構延伸至詭異的魔幻世界，神秘、危險的遭遇一件一件發生，永得不到安寧，但詩人卻輕鬆說：「對此我早已見怪不怪」，詩人像是這家書店的常客，面對書店的種種怪異的現象，早已習慣，或許書房那兩本「桀驁不馴」跟「落落寡歡」的書籍也是在此處購得。

從詩人在書房內所收藏的典籍與物品，以及書店所販賣、陳設的書籍種類來看，詩人對於「知識」的看法，已與從前不太一樣，詩人把「把知識延伸到 / 店裡一些還沒接上電力的地方」，轉而愛好於古老、未知、野性、非文學領域的範疇。如同詩人以「茹毛飲血」去形容書房外頭的媒體，原本「媒體」應是文明的產物，現在卻是一種如蠻荒時期的血腥肆虐，可見詩人對於現今的文明仍感到相當不滿意，甚至厭惡，不如就蠻荒到底吧，詩人將自己封閉在更蠻荒原始的世界裡，在那裡尋找另一種知識發展的可能性¹⁵。

筆者首先大致從空間的角度，去窺探詩人的創作階段裡的不同變化，如早期詩人迷戀於神聖的宮殿建築，之後北非、北極的放逐之旅，象徵空間的飄泊，再來詩人將注意力轉向到現實的地理景致。而在這一系列的空間創造過程中，最重要的還是詩人長期以來一直持續耕耘開拓的空間經驗，花園、村落、城市與童年記憶。每一項心靈空間的開啓，可能需要一些密語、咒語的技巧。從羅智成的創構空間的過程中，我們可以感受到詩人每一項心靈空間皆是不斷在內心裡繪構出到極為清晰的面貌，逐一降臨在我們生活的四周。

從昔日不斷被人傳誦的〈鬼雨書院〉到新開張的〈夢中書房〉與〈夢中書店〉，象徵著詩人對於新空間的發現與拓展，我們期待未來詩人敏銳的空間觸鬚，能夠繼續延伸到其他更細密，更令人意想不到的地方。

¹⁵ 喬禽談到此詩：「書店是一種知識來源的象徵，然而又被他稱著叢林、巨龍和迷宮，而最後說：『直到知識打洋……』好像頗有老子的反智詭意味了。」見洛夫、杜十三《八十三年詩選》（台北：爾雅，1995年）頁19。

第四節、重塑人格的典範

此一節，筆者意欲探討羅智成對於中國歷史或神話人物形象重塑的意義與思考。在詩人的血統裏，其實懷著相當濃厚醇正的中國情感。這樣一個故國文化情懷，最初一開始是從父親的血液裡，所賦予「湖南」的籍貫，而無形中延伸出他對於中國「故鄉」寬廣深厚的情懷¹，另外，詩人在遙遠陌生的異國求學時期，反而拉近他與文化中國的距離，羅智成在《擲地無聲書》序自言：「對求學當地情感上的不介入，以及對家鄉不能充分介入，使得我的寫作題材與對象嚴重地受到限制。」因此讓詩人不得不轉而探尋書籍文物中的故國，詩人對於理想中國的想像，有一段複雜挫折的心理自剖：「在美國我其實接觸到的有兩個世界，一個是海峽對岸的（來自書本），一個才是美國。前半期我多半把注意力和興趣放在日夜懸念的中國真相。並且發覺，和現在的大陸人無論從事意識、文化或思想上的溝通，我這一類型是比較難的；如果海峽兩岸的文化要打交道，最一拍即合的絕對不是屬於我這種風格的。有了這樣一個認識後，我就縮了回來，知道心中那文化理想的路還很遙遠。²」如朱雙一所言，羅智成對於「中國」意義的追尋，所表現出來的是一種抽象式的文化鄉愁，向遙遠的歷史源頭去尋找他的根³。

另外詩人還有一項創作動機，就在於他喜愛談論「人性」未來可能的發展向度。羅智成認為：「人性不會是完美的，也不須是，重要的是人類提昇自己、改良自己的熱心，……」（《畫冊》序）因此，羅智成下一步便是為眾人模塑、設計一套「理想人格」的典範：

我也一直希望藉由建構偉大豐盛的人格，創造偉大豐盛的作品，反之亦然。相對於東方貧瘡落後的社會，真正缺乏的是精采的人格。⁴

¹ 見〈詩宇宙裡的一則傳奇〉魏可風採訪整理，自由時報，民國 89 年 8 月 19 日。

² 見〈意識的旅人一夜訪羅智成〉《現代詩》復刊 10 期，民國 76 年 5 月，頁 27。

³ 見朱雙一《戰後台灣新世代文學論》（台北：揚智，2002 年）頁 151。

⁴ 見〈詩宇宙裡的一則傳奇〉魏可風採訪整理，自由時報，民國 89 年 8 月 19 日。

從《傾斜之書》的〈問聃〉、〈離騷〉，到《擲地無聲書》的〈齊天大聖〉、〈耶律阿保機〉、〈說書人柳敬亭〉、〈荀子〉、〈墨翟〉、〈莊子〉、〈李賀〉、〈哥舒歌〉、〈徐霞客〉等詩篇，便可以發現羅智成專門從中國的歷史人物著手，為讀者所熟悉且容易接受的角色，羅智成固然也可以去重塑西方思哲或詩人形象，不過他相當堅持「搞文化『一定』要在自己的土地搞⁵」，希望能夠藉由現代詩的體裁、精神與技巧方面、層層梳理，重現這些經典人物的風神，為現代的社會逐漸流失的價值標準，重新塑就一份「理想人格」的實際典範。費勇言道：

歷史上的一些人物隨著時間的流逝，而成為一種人格的化身，被後世的詩人不斷吟咏，如孔子、莊子、屈原、陶淵明、李白、杜甫等，他們作品中的社會理想、審美理想，以及作品本身的美學風采，與他們某些傳奇性的生平事蹟相聯繫，構成某種人格力量的象徵，某種人文精神的符碼，在古典詩歌中不斷出現。⁶

觀諸羅智成的人物形塑範圍，其中因自身哲學背景，對於先秦老子、孔子、荀子、墨子、莊子等幾位重要思想家的思想與精神，相信有他亟欲闡述的心得與定見，屈原跟李賀是中國文學史上重要的詩人代表，而其他政治文化人物，如徐霞客、柳敬亭、耶律阿保機、哥舒翰等人，在一般的歷史紀錄上容易為世人所遺忘，但羅智成細心為我們補繪出他們典藏已久的風采，另外還有一位虛構性的神話人物齊天大聖，竟也成為了詩人嚮往企慕的人格典型代表。由此可見羅智成企圖伸延捕捉中國各個文化層面的代表人物，隱然有其強烈深邃的意識，詩人似乎想證明，所謂理想人格，並非始終僅守單一的標準原則，而是傾向於多樣、變向、甚至是可以相互對立的人格發展，如墨子與荀子、儒家與道家等等。

朱雙一亦大致歸納出羅智成詩中的理想人格特質有三點：一、崇尚知識和理性，勇於探索和突破成規的人格精神，如徐霞客、荀子；二、不甘也不懼為少數，敢於對於強權和庸眾的耿介人格，如齊天大聖、李賀、屈原；三、雖非完美，但充滿活力，不無瑕疵，但大節卓然的內涵豐富人格，如柳敬亭、耶律阿保機。整體而言，朱雙一大致抓住羅智成諸子形象所訴求的精神意涵，不過羅智成筆下有

⁵ 見〈意識的旅人一夜訪羅智成〉《現代詩》復刊 10 期，民國 76 年 5 月，。

⁶ 見費勇《洛夫與中國現代詩》（台北：東大，1994 年）頁 193。

些人物並未被朱雙一完全地歸類進去，如孔子、墨翟、莊子、哥舒翰等等，且筆者亦有自己思索的面向與路線，故筆者根據詩人在詩裏所欲凸顯的人格特質，分成以下五種模式：一、稟賦淑世理念的道德性格：以孔子、墨翟、屈原等人為代表；二、尋求和感相偕的智慧性格：以荀子、莊子二者為代表；三、抵禦世俗成見的英雄性格：以耶律阿保機、齊天大聖、哥舒翰等人為代表；四、開發特殊潛能的實踐性格：以柳敬亭、徐霞客為代表；五、衝激藝術極限的創作性格：以李賀為代表。接下來便一一分述之。

一、稟賦淑世理念的道德性格：孔子、墨翟、屈原

孔子的形象與其儒學主張，一直為羅智成所喜愛，「深深為孔子論仁的方式所吸引，他的「仁」字訣，在成熟的人格中可處處自然流露，（那像一種不凡的藝術創作者面對體材時的從容與體貼）」（《擲地無聲書》序）。詩人甚至還會想仿倣古時「制禮作樂」的精神（〈夢中婚禮〉）。我們從《論語》裏，見到每一則孔子與弟子對話、相處的場景，皆是充滿了關愛與啟發，孔子將「知」與生活感性，一同渾化，融鑄成一幅對生命完善、理想追求之情境。在〈問聃〉一詩，詩人一次便處理中國兩個思想巨柱，的確相當費事，在這首詩裏，詩人傾力為我們塑造出一位時時為天下、社會憂心忡忡、真實親近的孔子形象：

一切原本井井有條
只要我們曉得去尊敬事物
把不落實的北辰懷藏在心
適當地為優雅容忍功利上的損失
居家的時候
佩帶玉佩、種植蘭花
或樸實的植物
每走一步路
都因為踏在厚實的土壤上
而滿懷欣喜

「井井有條」是孔子認為一切「生活秩序⁷」的開始，這並非是一項形式僵化的條規制度，而是從內心發起的行誼，懂得去尊敬每一件事物的本然特性，一切行為進退皆以「優雅」的原則為主，因此要佩帶玉佩、種植蘭花，像一位謙和內斂的君子，踩穩腳下的步伐，仔細感受土地的柔軟與慈愛。詩人完美展現出孔子「仁者安仁」安適的氣度與行誼。

「優雅」一詞，是羅智成對於孔子的行誼所產生出的一種亟具感性、浪漫的觀感，而「優雅」亦是詩人形容自己的詞彙，在〈風象〉一詩：「關於優雅／我的優雅，我只是個以優雅的姿態／向權勢低頭的人」（《光之書》），「優雅」對於詩人而言，有著特殊、完美的意義，它是詩人對於自我的尊嚴、德行，由內而外逐漸穩實地把握、散發出來，一種生命美感的具體行動。

那些在最表面的事物上賣弄聰慧的人
在我們船上鑿解渴的井
那些掙出牢籠的亡羊
在蟲蛇出沒的沼地盼顧
我總是不能釋懷
那些尊榮的麟獸
成為沒有惡意的餐桌上的佳餚
我總是不能釋懷
那些躍出人性的欄柵
又得意且必然走進人性更差的牢籠的人
我總是不能釋懷

這一段表現出孔子憂忡的形象。仁心仁德、好禮重文的孔子，如何能忍受周朝禮法的隳毀消滅。令他不能釋懷的事件太多，人性困厄無知，即如幼稚不安的「亡羊」，若不以「仁」之精神為其導疏，整個中國徬徨失措的心性將會走向更差的牢籠與深淵。另一首〈離騷〉中的屈原，在羅智成的心目中，亦是一名性情

⁷ 勞思光談到孔子一生致力於周禮之重建，「周人建國，禮制始備；此種禮制決定一『生活秩序』，大至政府組織，小至日常行動，均包於一『禮』中。」見勞思光《新編中國哲學史》第一冊（台北：三民，1999年）頁108。

秉良、憂國憂民的忠臣形象：

當一首嶄新的詩作
把我舉向星空
而一個無匹的關懷
把我拉回原先的憂忡

詩人把「一首嶄新的詩作」與「一個無匹的關懷」兩者價值作了衡量、在詩人的心裡，屈原高潔道德的形象比起他的文學創作的成就，更令他動容。對於政治、社會的憂懷與關切，才是真正促發他文學創作的內在本質，屈原一直是將文學創作精神與整個自我的生命情境，緊緊挽合在一起：

是啊，邊界頻繁的馬蹄
已鬆動了宗廟的支柱
金屬的腥味打斷了
辟荔香的逗留
秦地的軍火工業
遮蔽西天的殘霞
巴蜀粗製的謊言
更騙死了高貴的懷王

屈原的內心可以說是充滿著對於「澤國江山入戰圖⁸」的慨歎與不捨，眼睜睜見到美麗的國土瀰漫著一股「金屬的腥味」跟「軍火工業」的恐懼，那些自以為是、征服的欲望罪業，已矇蔽崇敬的王澄澈的心靈，最後死於非命，屈原對於懷王的形象，其實充滿了感念與掛懷，「這人，高踞在上 / 不可思議地賞識你」、「我們曾是知交，真的 / 曾經非常非常要好……」等等皆是充滿感激而崇敬的。因為羅智成相信純樸美善的屈原，內心的關懷與憂慮，總比次一等的怨恨還來得多。相對於粗糙濫造的煙硝亂局、謊言橫行的卑劣世界，羅智成亦浪漫多情地為

⁸ 見唐朝曹松〈己亥歲二首〉一詩「澤國江山入戰圖，生民何計樂樵蘇。憑君莫話封侯事，一將功成萬骨枯。」

我們展示屈原內心冀盼的那一份理想「美政」⁹，是日日夜夜縈迴出現在屈原夢中的烏托邦世界：

整個雲夢—哎整個雲夢

都是蘭花啊！

……

……

我們崇愛黑色鑲金的美學

薰香撲鼻的德行

繾綣的宗教

嫻靜、拘謹、好幻想……

更被流傳的說法

是祕密的婚契，在人神之間

以及魚鷹、萱花與

朝露的精靈

南方比起北方而言，生活環境較為優勢，周圍多屬高山大澤、雲煙變幻的自然世界，孕育了豐富的神鬼思想與宗教信仰，以及喜愛幻想的南方性格¹⁰。羅智成所書寫的屈原（或許也把詩人自己也算上一份），十分嚮往人神不分的綺羅世界，有德行、有宗教、有嫻靜、拘謹、好幻想等豐富的個性。

整首詩出現「蘭花」意象的次數相當多，如「把我安置在菌桂之間／用蘭苞裏初溶的雪水／擦拭我的靈魂」、「但是，正如手持的木蘭／我也有美麗與芬芳的期限」、「我辛苦種植的九畹蘭花／全遭蹂躪一」等，「蘭花」意象重複被歌誦，明顯地象徵著一個人卓然聖潔的人格情操，屈原更以潔淨的「初溶的雪水」（難以取得）苦心灌溉它們，象徵著詩人珍視自身所擁懷的無瑕高貴的品質。最後羅智成將屈原的投江畫面，設計得相當動人：

⁹ 見〈離騷〉「既莫足與爲美政兮」。

¹⁰ 參考劉大杰《中國文學發展史》（台北：漢京文化，1992年6月）頁102~104。

但我堅信不移
南方，是特經許諾的
值得我全部的愛
全部的苦楚

我將在流動的河水上
鏤下我的話語

羅智成跳脫出一般創作者對於屈原遭逢的際遇，容易抱有不平的心態，直接深入織構詩人的內心情感世界¹¹。羅智成相信，在屈原內心一直縈懷掛念的，依然是腳下躑躅不定的國土，一個原本擁有美好音質的方向，南方，它依然吸引屈原引頸盼望的目光。他的淑世理想、他的貞言節語，仍會隨著款款流動的河水，沒有停止的一天，他要流遍中國的大小支流，成爲一串沁心動人的流風遺響。

羅智成筆下的墨子形象，亦是一名拯世濟民的理想主義者，墨學亦與孔子所領導的儒學，並稱當時的「顯學」。

但誰能責怪他的離席呢？
當兩噸半的青銅編鐘與才藝
為封建主的晚膳，繁瑣地發動
一座莊穆的玉的鍋爐
為一顆昏蔽的心
隆重啟奏
這樣的縟節，墨子說，
任一急切的理想主義者
都坐不住的。

出了東門，晚霞已經久候
他們一塊低頭疾走

¹¹ 陳大爲認爲羅智成〈離騷〉一詩突破了「殉國母題」一貫的「事後憑弔與感懷」見《亞細亞詩維》（台北：萬卷樓，2001年）頁212。

散了的市集
遍地遺留
錙銖必較的庸碌酸楚
他更加惦記起同志
他們在危城內習劍
在爭鳴的百家外編織草履。

旱瓜田進入枯癟的收穫季
古中國的文明、禮樂
只疏星般點綴
新石器晚期的貧瘠。
為這苦澀的知識
誰能責怪他的離席呢？
雖然壯觀的兼愛
掩不住偏狹的胸襟
這免不了的
一個實心眼的人，虔誠又焦慮。

沿著不存在的
筆直的道路
褐色的孩童提著田鼠和笑聲走過
他的主張屢被質疑
不管它，墨子說，
我全然信賴
背後看著我們的那雙眼睛

那無可厚非
這麼多勞苦、無私的工程
值得一位公正
全知的評判者的。

有一句成語叫作「墨子回車」¹²，意思是墨子聽到朝歌荒淫的歌樂，而調車離開，進而比喻其人精神高潔，不染塵埃。這句成語與這首詩作內容頗為相似，整首詩的場景大致是從室內走向室外，詩人藉由墨子的離席出走，一層一層地交織出他內心急切未止的焦慮與理想，金黃明燦的「晚霞」近身照引，令墨子頹然的身影不禁粼粼閃耀。

墨子言道：「今王公大人，雖無為造樂器，以為事乎國家；非直掬潦水，折壤坦而為之也，將必厚措斂乎萬民，以為大鐘鳴鼓琴瑟竽笙之聲。」（〈非樂〉上）曾經為清苦工匠的墨子明白，一座「兩噸半的青銅編鐘」的製造過程，絕非如在路上取積水、掘泥土那樣容易，勢必要加重人民原本慘淡的賦稅。詩裏處處可見詩人以貧富懸殊的畫面對比，如「封建主的晚膳」、「莊穆的玉的鍋爐」、「一顆昏蔽的心」與「錙銖必較的庸碌酸楚」、「旱瓜田進入枯癟的收穫季」、「褐色的孩童提著田鼠和笑聲走過」等，形成極具強烈的諷喻效果，凸顯出大時代的悲哀以及墨子內心的焦慮。尤其是「褐色的孩童提著田鼠和笑聲走過」這一句，充滿笑聲的孩童，還不知所謂貧苦的時代真相，竟然還以為田鼠已經是他們今晚最豐盛的晚餐，詩人代替我們的雙眼，看遍墨子所掀開當時貧窮景象，一幕無盡的時代悲劇。

另外，詩裡也提到墨子的學說與團體。「危城習劍」、「編織草履」的同志們，即是墨子所組成的軍事團體，紀律嚴格，團體的首領就稱為「鉅子」，墨子即是第一任鉅子，領導門徒風塵僕僕至各國進行軍事援助，為了內心「壯觀的兼愛」，早已習慣忍受他人「偏狹的胸襟」，辛勤勞苦地繼續宣揚他們的理想。詩末，墨子相信最終會有一雙無私的眼睛，願意公正給予他們該有的評價。墨子「兼愛」理論受到許多的爭議，世人皆以孔子所主張的有等差的愛，來批判墨子的兼愛理想是如何地不切實際，但詩人卻覺得那就是墨子「實心眼」的可愛性格。詩人為「兼愛」下一個既正面又感性的「壯觀」評價，詩人願意作那一位在他們身後「公正全知的評判者」，來表現他對於墨子一生勞苦的肯定與激賞。

以上三首詩作皆充份表現出孔子、屈原與墨子三人痾瘵在抱的襟懷理想，孔子的「不能釋懷」、屈原的「憂忡」、以及墨子的「虔誠又焦慮」，加諸在他們身

¹² 《淮南子·說山訓》：「墨子非樂，不入朝歌之邑。」另外在《漢書·鄒陽傳》「邑號朝歌，墨子回車。」。

上的讚譽之詞，宛若可以相互替換，孔子亦可以是「任一急切的理想主義者 / 都坐不住的」。詩人筆下的他們，皆對自己眼前那一幅悲哀、猥瑣的中國圖景而感到憂戚、心疼，在他們的內心中，永遠握有一份淑世的事業計劃。

二、尋求和感相偕的智慧性格：荀子、莊子

荀子是一位特別強調經驗知識的學習的「理智主義」者¹³，在《擲地無聲書》序裏，羅智成頗為看重荀子的理念與主張，認為他是「這個古老的文化中一直非常短缺的人格類型。能清澄地把問題分進正確的籃子裡，又有足夠的『推理記憶』去從事深度思考」的人。荀子最重要的學說，即是他的性惡論以及天道自然觀，羅智成雖然未與荀子一樣，明顯決然地主張「性惡」論述，不過詩人一直認為人性本身是不完美的，但卻有向上提昇的可能性，在人類的天性裡亦有追求智慧的能力等，這些論調其實與荀子抑惡、求知的主張略為相近。而〈荀子〉一詩內容主旨在於闡述荀子的天道自然觀。

會將〈荀子〉與〈莊子〉兩首詩一同比較的原因，在於詩人（也許巧合）各自在詩裡呈現出荀、莊二人對於天道自然觀的不同主張。荀子認為天即自然，天無任何主觀的精神意志，只是客觀的物質，與人同為自然界的客體存在。天有自己的運行變化，並不受人事善惡的影響，如〈天論〉言道：「天行有常，不為堯存，不為桀亡。」；而莊子同樣強調天為自然，但卻是涵蓋萬物生成原則之大自然。二者相同之處，乃是莊、荀二人皆認同天無意志的觀點，但是要如何呼應自然，兩人各自有不同的（不見得相反）追尋之路，基本上，「莊子之思考角度超越一切，為精神之解放，觀點之擴充。荀子則重視人為與實踐工夫，其所謂天人同參乃屬道德層次，為人格之養成，而莊子之天人合一則為精神境界，觀點之超脫，無所謂權威或終極目標，二子思想差異來自其人不同之立論基礎。」¹⁴〈荀子〉一詩共分四節，茲引如下：

就在那時

¹³ 見韋政通《中國思想史》上冊（台北：水牛，1998年10月）頁301、303。

¹⁴ 以上關於莊、荀比較，參考許麗芳〈試論莊、荀二子天人觀念之異同〉一文，《孔孟月刊》34卷5期，頁19~24。

一顆星晃動——遲疑了一下
沿盈溢的天穹滑落
迅逝的光輝
來不及的歎息……

詩人花了至少兩節以上的文字，營造一幅「星隕（墜）木鳴，國人皆恐」（〈天論篇〉）罕有的夜景。一顆流星沿著盈溢天穹滑落的夜景，其實是相當具有視覺欣賞的美感，對於現代人而言，可能就被當成祈求幸福的預兆，有時候還會期待流星雨壯觀的景致，但是在幾千年前古老的中國，星的隕落，仍是負面的象徵，乃預知世人將會有災害發生，再加上「溢出鷓鴣的面具 / 窗牖摔闖 / 陶甕顫然，欲發……」鷓鴣的夜鳴、以及被風吹顫的陶甕，原本種種其實不相干的事物，卻讓性格溫和、多心、善感的祖先聯想在一塊了。

荀子說
不要怕
這是罕有的夜
美麗騷動我們生疏的靈魂
不要怕，握緊知識
睜大眼睛
胸懷天明。

詩人以「怕聽的耳朵」一句，表達出當時中國尚未成熟的模樣，幾千年前的中國，靈魂自然是「生疏」的，如同詩人在〈問聃〉一詩，藉老子之語：「中國的古代才剛開始」，荀子鼓勵我們勇敢打開「怕聽的耳朵」，仔細聆賞這些陌生的聲音、「睜大眼睛」瀏覽眼前廣闊多變的事物。這些初次的體驗，亦被詩人感性化了，成爲一種罕有的「美麗」景觀。另外「騷動」一詞捕捉得相當漂亮，把人類的心靈與外界一切的觸摸，形容得極爲傳神，「握緊知識」是迎接一切未知的「騷動」，基本具備的內在條件，而「胸懷天明」更是對未來抱有正面的期許與信任。

另外一首〈莊子〉所抒發的情意，是道家基本的自然觀，期使我們懂得欣賞

大自然潛藏的奇景：

大鵬過境

大塊噫氣

所有心思被連根拔起

所有空虛的事物被吹出聲響

甚至凝聚的視野

也被舞成彩綢萬匹——

有人才要去追他的鋤頭

轉眼又失去了自己

在一場不愉快的爭辯後

我們緊緊攀住脫韁而逝的大地

暈眩

當層雲橫流成瀑

隱約的浮石

是我們被沖擊的心智

荀子教導我們不要怕，緊握新知，這原意是好的，但如果當原本求善、求備的知識，被一些粗鄙之人曲解成惡意、詭變的對待方式，當人與人溝通，堅持己見，徒留一堆不甚愉快的爭辯，已是慢慢撕裂「知識」的傷口。莊子接下來要教我們「從知識的傷口望出」，學習欣賞大自然所刻劃的萬里美景，那亦是值得我們把握的另一份感覺，羅智成繪出一片渾厚壯闊的自然氣象。

鵬鳥的意象，在《莊子》裏頭相當出名，現代詩人在摹寫莊子形象時，很難不引用到這個意象¹⁵，〈逍遙遊〉：「有鳥焉，其名爲鵬，背若泰山，翼若垂天之雲，搏扶搖羊角而上者九萬里，絕雲氣，負青天，然後圖南，且適南冥也。」另外「大塊噫氣」一詞，則出自於〈齊物論〉一文。子游問南郭子綦，何謂「天籟」之音？

¹⁵ 如周夢蝶〈逍遙遊〉一詩，周夢蝶將自己化身成一隻大鵬，「以飛爲歸止的 / 仍須歸止於飛。 / 世界在我翅上 / 一如歷歷星河之在我膽邊 / 浩浩天籟之出我脇下……」《還魂草》（台北：領導，1987年）頁66~67。另外大荒亦有一首〈莊子悼妻〉，不過未涉及到大鵬意象，見《剪取富春半江水》（台北：九歌，1999年）頁100~103。

南郭子綦便言道：「夫大塊噫氣，其名爲風。」羅智成將兩者意象相連，讓大鵬的絕雲扶搖去，引盪天籟風聲，萬匹彩綢舞旋、雲勢橫流成瀑，不斷沖擊著我們心智。莊子趁現在還要教我們一項課外運動—放風爭，用風箏去感受風，大概是羅智成所能想到可以感受莊子之風的現代辦法：

穿粗褐的主人

逕自出去放風爭

「來！」他在嶙岩上大喊

「我們來探勘虹的筋脈！」

地球自轉的聲音

掩蓋了莊子的話語

斷線的風箏迅速隱入天際。

羅智成像是一個天資聰穎的頑童，匠心獨運將莊子「情意我¹⁶」之欣趣玩賞境界，改造成自己的口味。探勘虹的筋脈與聆聽地球自轉的聲音，這亦是一種多麼感性、生動、不可思議的課外活動！羅智成將莊子優然自得、胸羅萬千的隱士形象，表現得十分達情致意。

詩人爲我們展現出兩種與自然相處的不同態度。羅智成可以說小心謹慎將荀子對「知」的理想，拿捏得恰到好處，亦不用去躄傷、委屈另一位他所喜愛的莊子。其實在我們內心裡，可以既喜歡荀子又喜愛莊子，讓自己內心裡多住幾個特殊分別的性格。

三、抵禦世俗成見的英雄性格：耶律阿保機、齊天大聖、哥舒歌

羅智成說明：「〈耶律阿保機〉是我爲自己的文化理想致力模塑的另一種心儀的人格類型。用以抵抗傳統偏執、一元的、拘謹呆滯的文化氛圍。」（《擲地無聲書》序）其實不只有耶律阿保機，還有齊天大聖、哥舒翰人皆是此類型的代表人

¹⁶ 勞思光之語，見其《新編中國哲學史》第一冊（台北：三民，1999年）頁279。

物，象徵著堅毅不拔的英雄人格，抵禦世俗的成見、以及偏執、一元的、拘謹呆滯的傳統文化與制度，堅持走出自己的道路。

在〈耶律阿保機〉裏，詩人對於耶律阿保機的形象素描相當生動，是一名可以「徒手搏鬥十個好手」、「喜歡暴飲暴食和運動 / 用勁拍人家的肩膀 / 睡覺打鼾」積極開朗的英雄形象，詩人所想像的塞外生活大致是這樣，不拘小節的草莽豪氣。不過詩人另也表現出洞見觀瞻的耶律阿保機，爲了讓遼國的文化能夠進步，耶律阿保機不僅重視漢文化，並創立契丹文字，建立新的制度，冀以延續契丹的文化脈息：

一面叫韓延徽他們出點子、搞漢化
一面用新推行的契丹大字寫他
白話的情書與戰書
「太陽底下至高無上的老子皇帝問候某某某」
信總是這樣開頭

常把孫子和孫子的玩伴扛在肩上
讓骯髒的手印蓋滿
金織的朝服
呵他們的癢
用笑聲鍛鍊這些狀碩的小狼。

「骯髒的手印」與「金織的朝服」形成強烈的對比，此節反而寫出耶律阿保機剛開始漢化時的不諧調的狀況，凸顯出率真自然，不假造就的耶律阿保機，像是一個小孩在學習最簡單的文化，其實他已經擁有許多孫子的老人家。歷史上的耶律阿保機統一契丹各部落，建立遼國，爲遼太祖，是一偉大的帝王之尊。詩人在詩裏頻頻說明一個偉大的人格所應具備的種種特質：「偉大是足以承擔缺陷的 / 那些並不傷害他的仁慈、詭獪與 / 從容」「偉大總包含著 / 渺小的人格所不能承擔的 / 衝突與雜質。」詩人重新賦予「偉大」的定義，是需要承擔缺陷、衝突與雜質的可能。這令我們想到詩人在《光之書》〈語錄〉其中一句「而我，了解祂：祂必須先擁有不聖潔的可能性，才會同時擁有聖潔的可能性、」詩人對於一

些定義不足的詞意概念，以一種較為人性的思維去鋪衍、呈展出正、反兩面均存在的可能性。我們可以說這是詩人的「體貼¹⁷」。

詩人對於齊天大聖的形象，在〈齊天大聖〉一詩裏，鎖定在他的叛逆時期，而不是乖乖陪著唐僧去天竺取經的過程（這也是為什麼這首詩叫作「齊天大聖」，而非「孫悟空」）。羅智成從齊天大聖與天界兵將對峙的戰爭場景寫起，詩人又小露一手繪景的好功夫：「萬狀雲海跟前澎湃」、「風翻雷滾霜飛雪騰／星辰銜枚疾走／怒視的天地，瞬息萬變」、「身後是鼓慄、跳樑的胞與／前頭，萬道金光，連天旌旗／氣候的閱兵大典／颶風的實兵演習」等等，詩人在詩裏肆意地展現出風起雲湧、波瀾壯闊的氣勢。詩人對於齊天大聖的形象描述，亦是如《西遊記》中「潑猴」一樣自負、激憤。

我不迎合。不迎合就是不迎合

管他強弱多寡時不時宜

我就是喜歡同時得罪兩邊

搞得裡外不是人

如果被招惹的話。

我是楚楚衣冠裡的潑猴

自負、孤獨，因為我自由

我自負、孤獨、自由

但我操，這一記真疼！

凌霄殿上撒野

我的狀況愈來愈糟

頭痛、眼痠、心浮、氣躁

跌撞在老大的典章制度裡

熱誠與旺盛的生命力

叫我對眼前

¹⁷ 羅智成自言：「藉著創作中的自覺達成負有社會意義的對別人的『體貼』」，因此詩人認為「任何法則、理論，都是以人的實踐做最終的闡釋。」見〈西方文學與中國現代詩〉《中外文學》（10卷1期，1981年6月1日）頁142。

抱守殘缺、虛偽顛預的

付不出敬意

對粉飾的空中樓閣

付不出敬意

對永恆—永恆的靜止—

永恆靜止的歷史。

付不出敬意。

詩人把齊天大聖的形象塑造極為孤介傲岸、絕不向強勢低頭，即使是「他們耀武揚威，金碧輝煌／幾個戰神湊在一塊／惺惺相惜、沾沾自喜」，而自己「身後是鼓慄、跳樑的胞與／似乎注定屬於我的／沒有什麼體面的東西／但真強者絕不勢利／絕不跟強者沆瀣一氣。」在真實的生活中，詩人面對一些粉飾美好的現實體制亦是以「付不出敬意」的態度來應付，例如他曾凌厲地批判一場宿儒群聚的國際研討會：「模範生如果不長大，便沒有機會，也很難體會『模子』以外的喜悅、騷動或可能。¹⁸」在這首詩裡的模範生，指的是二郎神「我無法分心提防第三道剖析／更不喜歡原形畢露的窘境／更不喜歡模範生／那種期代被嘉許的優異」，以及其他眾多領有許多功勳獎章的天兵神將，相對於他們，詩人就像是齊天大聖一樣，模子外的「自負、孤獨、自由」，一隻四處撒野的「楚楚衣冠裡的潑猴」。

詩人筆下的耶律阿保機與齊天大聖，皆不願委屈受困於委靡、靜止如死水的體制與傳統，他們天真豪邁的本性，根本無法以任何規範、教條去抑制他們想下課的欲望，他們願意用渾身的生命動感，亟力開創一切新的局勢，即使是殺戮、對抗，也在所不惜。

接下來，我們要談的是另外一位不同於之前兩者的悲劇性英雄人物—哥舒翰。羅智成的〈哥舒歌〉一詩，主角是一名唐代有名的胡人戰將，哥舒翰（哥舒是部落姓氏），當時唐玄宗運用「以夷制夷」的軍事策略，重用安祿山、高仙芝、以及哥舒翰等強悍威猛的胡人為將領，鎮守邊疆，保衛中原，而哥舒翰因對抗吐蕃有功，後封為西平郡王。當安祿山叛變，掀起安史之亂，哥舒翰在高仙芝戰敗

¹⁸ 見《亞熱帶習作》〈他們熱切地……〉（台北：聯合文學，1999年）頁38-47。

後，繼而死守潼關，後遭小人算計，以羸弱的兵力勉強出戰，以致潼關失守，之後哥舒翰亦被俘身亡。詩人以哥舒翰為關注的焦點，相信是與書寫耶律阿保機的精神是相同的動機，詩人痛定思痛，將外邦異族那種慷慨無懼的精神，與偏執高傲的大中國自尊，互作對比諷諫，就是希望能夠對於一群已被中原文化溺愛恆久的人種，有著深切的啓發與省思。

在《唐詩三百首》裏，便有一首西鄙人所作〈哥舒歌〉一詩：「北斗七星高，哥舒夜帶刀。至今窺牧馬，不敢過臨洮。」歌頌哥舒翰驍勇善戰，威名遠播，風格古樸有力，迴繞著一股不凡的豪氣，而羅智成亦寫下一首〈哥舒歌〉，來紀念這縷忠魂，詩的氣氛轉而靜斂哀傷，節奏低沉平緩，詩共五節，先見第一節：

那夜
契丹人下了馬
倚著月光
逐字讀他的傷口；
零亂的氣息圈點
汗漬的扉頁凝血的甲
湧生的藤不可辨識的草書
題殷紅的花。

詩一開始描述哥舒翰下馬，清理自己的傷口，稍作喘息。日夜鏖戰的哥舒翰如受傷的王，仍舊憑藉著武將的尊榮，伏坐凝思，體內紊亂的氣息與過量的汗水與鮮血盡情交融，瘋狂地揮毫，書寫成闊然瀟灑、無法辨識的草書。

沿著化膿的版圖
血阡陌於抽的肌膚
像闖進眼睛的砂
那夜契丹人下了馬。
淬毒的目光被拉滿的弓射出
卻頹然落地
劍眉才出鞘

又讓皺緊的額頭按下。
貫張的筋脈像附骨的箭桿
委頓的髮此是承不住落雁的
蒹葭

細讀詩行，我們隱約見到哥舒翰撓敗不屈、巍然無懼的氣概行徑。「淬毒的目光」、「劍眉才出鞘」、「貫張的筋脈」等，皆亟力展現出一位慨然赴死的末世英雄形象，內心那股「壯志未酬身先死」的悲憤無奈，隨著洶湧血濤，死而不息，可惜中國的版圖早已如身上多處傷口，血濃併發，早已無法挽贖：

當戰鼓
被聾了的耳甕封存
兒時的歌
被傷口們傳唱
黑雲泥濘的腳步踏進天空
月光寫在兵鐵上寒綠的詩句
被歷史任意塗改
那夜契丹人下了馬

最終，隆隆的鼓聲永遠封存在死者的耳朵，一頁悲壯滄桑的生命鏗然結束，在滿佈遍地的傷口之間，輕快奏起兒時唱過的歌曲，哥舒翰隨著歌聲回到他記憶最初的天真時期，當時還有許多草莽的夢想還沒做完。我們雖不知胡人的童曲該如何唱？不過我們是否可以錯聽成這一首：「北斗七星高，哥舒夜帶刀。至今窺牧馬，不敢過臨洮。北斗七星高，哥舒夜帶刀。……」輕柔疏快的歌曲，一聲聲護送英雄的魂魄，踏上天空之途，生前沾滿泥濘的腳換成沾滿著黑雲，象徵著一世高潔的氣魄，終也回歸冰涼無際的星空。

哥舒翰的死，在整本有關於中國巨大沉厚的政治悲劇史上，恐怕仍難以佔上半頁的書寫價值，因為中國歷史仍然忙著紀錄玄宗的昏聩荒淫、楊貴妃的美貌豔史、安祿山的野心叛變、以及整個唐朝的驕奢腐敗，沒有時間為這一位傾心盡力守護中原，卻不甚有名的外邦異族，給予一份客觀、真實的定位，關於哥舒翰事

蹟的紀錄仍是少之又少，甚至還出現一些不該有的雜音¹⁹。或許每個人早已遺忘了那一夜，哥舒翰下馬後悲壯的遭遇？目前僅靠詩人筆下的懷想：

那夜契丹人下了馬
驍勇的獵人受寵的浪子
掩著涕淚糾結的面頰
喪命在記憶喧嘩的隴上
鷹隼已死
遠處狡兔磨牙

詩人不斷重複「那夜契丹人下了馬」一句，也讓這首詩似乎成了可以吟誦的歌謠，詩人宛如親見他下馬時的英姿。詩中凌厲的鷹隼指的是哥舒翰，他曾是原野上驍勇奔馳的獵人，亦曾是中原皇帝信任的浪子，但是當勇猛的狩獵者已死，一群躲在暗處的敵人便開始蠢蠢欲動，正為自己倖免於被天敵獵捕而竊笑，如我們讀王昌齡〈出塞〉一詩：「秦時明月漢時關，萬里長征人未還。但使龍城飛將在，不教胡馬度陰山」一樣，內心的感嘆與不堪，驀然而生。詩人比任何一位史學家看得更仔細，彷彿是一位時空旅行者，親眼目擊這一幕悲壯的場景，但歷史是永遠無法更動它的悲劇。當我們每次翻閱這一段軼聞，彷彿只是讓那些悲壯的英魂再度經歷一次苦難。在這首詩裏並未見到詩人有任何讚頌哥舒翰的句子，詩人只是深入到英雄心靈深處的秘境，不為人知的細節處，那麼一切真實的評價皆在我們心裡昭然若揭。

四、開發特殊潛能的實踐性格：柳敬亭、徐霞客

一位是中國著明的說書者柳敬亭，另一個是中國著名的旅遊家徐霞客。兩人皆是竭力將自己的潛能活躍激發的生命實踐者。這一類人並不是大時代裡的英雄人物，或是偉大思想家，更沒有神話故事可以幫忙渲染事蹟，關於他們的故事皆是真實而無任何一點加料，他們所憑藉的即是內心深處那一脈潛能的礦產，願意

¹⁹ 當時有一些傳聞，說哥舒翰是因懼死而降敵，詩人才會在詩裏有著「被歷史任意塗改」的感慨。

自我不停地深掘經營，而最後漸漸終於有所成就。

〈說書人柳敬亭〉一詩，可以看出羅智成其實花了相當多的時間與精力，去嚴密構思創作²⁰，詩人再度騁馳於創作現代史詩的鉅構，「以明末清初說書人柳敬亭為主要敘述觀點，藉說書與心靈獨白刻繪國破家亡的亂世，及亂世中國的沉哀。²¹」在「天下文化版」的詩集裏，還另外附有一篇陳大為所寫〈說柳敬亭〉的文章，在詩文互補引證下，一同引領讀者進入晚明柳敬亭的軼聞傳說²²。詩的首末兩節，皆仿擬一段柳敬亭說書的內容為主，講述高漸離刺殺秦王的故事。詩人靈活跳躍的敘事技巧，同時處理許多不同的情節支線，柳敬亭個人的生平與說書事蹟、昔日學習說書技巧的過程、以及晚明的動盪不安，多種支線交錯穿插，造成迭宕有姿、波瀾壯闊的景觀：

帳下

我總是說荊軻高漸離—

圖窮匕現，覆水難收—

當刺客在秦廷一擊不中

氣急敗壞

二度追殺不成

悲憤交集

一把誤陷金石大柱的利劍

還是緊緊戳進不可更改的歷史了

他絕望地怒吼

「喝！」我大叫一聲

如在座間引爆了火藥

人人心中滾燙、臟腑焦枯、舌躑不下

帳內回聲甕然……

²⁰ 詩人曾說過〈說書人柳敬亭〉一詩，光是初稿就讓他整整寫了一年多，見《M湖書簡》〈布拉姆斯第四號〉一文（台北：聯合文學，1999年）頁160。

²¹ 見向陽編《七十五年詩選》（台北：爾雅，1987年）頁67。

²² 另外廖玉蕙〈論柳敬亭及其說書藝術〉一文，對柳敬亭的生平事蹟與說書技藝的研究相當詳闢，見《中正嶺學術研究集刊》第11集，1991年6月。

整首詩以高漸離行刺秦王的故事，與動亂不安的晚明亂象相互交錯，造成鮮明的對比，柳敬亭將自己悲憤的情緒，融入在說書的過程裡，晚明頹圯糜爛的慘狀，正如那些「一擊不中」、「氣急敗壞」、「二度追殺不成」、「悲憤交集」實令人氣急的結果，「不可更改」。那些正義之士隨著柳敬亭的說書而慷慨激昂、拍桌怒罵。詩中，羅智成也詳細紀載柳敬亭學習說書技巧的心路歷程：

偶爾偷個話本、裝瘋賣傻

唬得孩童的鼻涕就停在那裡

「百舌鳥，」人們說

大笑，哈哈

「太像太精彩了！我快受不了了啦！」

得意的丑角做不久

尊嚴已全然磨損，不足蔽身

清晨，鏡子對我怒目而視

殘陋，卑微的容顏與命運

種火嫌長、拄門嫌短

覺得自己像下等的材薪。

剛開始，柳敬亭只能靠一些微不足道的技倆去取悅他人，逗街坊的小孩發笑，連自己都覺得活得毫無尊嚴，後來遇到莫後光，激發他上進學習的精神。第一次「我把話本倒背流 / 吼叫爆頭雞鳴犬吠五到八技滾瓜爛熟」只換來一句「這誰都可以，用不著你。」立即識破他的不足，第二次「說老臣捨子救主 / 我天人交戰悲愴欲絕直叫他下不定主意 / 說孤女引頸就戮 / 我悽惶顫抖只覺命在旦夕 / 而那忠良的慘死冤屈使 / 我悲泣不能自己」，這才說「好像有些契機……」，等到了第三次「雖然齒未啓脣緊閉 / 但從肌肉的牽動 / 髮膚的張弛 / 我傳達了傳達的意欲」，終於讓「他大驚 / 徹底成爲我的傾聽者。」

與「往昔豪傑深交默契」的柳敬亭，與他們一同並肩經歷雲波詭譎的政局，改朝換代的計劃已被那些晚明義士一延再延，「七月清兵破嘉定 / 明朝像墜地的隕星 / 炸成四散的炭火」，而明日：

刺目的陽光迎面而來
天命找到新的代理
磕頭的老百姓蹲回路旁下棋
磕頭的老百姓仍著迷於
聽說說失
他們崇拜那些名字
卻不知無名的他們
才是柳敬亭一生無以訴說
唯一
偉大的故事

「說書的天賦，加上年少逃亡的生涯、名師的指點、軍旅的見聞、亡國的體驗，才成就了這一位說書人²³」，自始至終柳敬亭仍舊以說書為他的主業，當年那位「江南盛聞柳麻子口技」的名人，而今依然為尋常街巷的百姓們說書，百姓喜歡聽英雄事蹟，但真正讓柳敬亭所感動的，卻是那些願意聆聽他說書的客人。

詩人不僅精彩地呈現出柳敬亭說書的境界跟風采外，亦極力刻劃一個在紊亂的大時代下，依然將生命活得精彩的柳敬亭。一生滾滾紅塵、驚濤駭浪，終歸平凡，最後的榮耀是，依舊有人願意拉近木椅，聽他說書。

另外一位詩人致力補繪的實踐家，徐霞客，原名弘祖，字振之，別號霞客，生於萬曆十四年（1586年），卒於崇禎十四年（1641年），享年五十六歲。著有一本舉世聞名的旅遊之書，名曰《徐霞客遊記》。這本書裏，徐霞客所記錄的「遊歷之廣、涉境之奇、文字之多，均可謂古之所無。²⁴」一般人的旅遊的對象，如龔鵬程所言，大致可分成自然景觀以及人文世界，而徐霞客所遊之處皆以自然景觀為主，甚至是深入險惡的蠻荒界域，令人佩服他卓越的毅力與冒險精神，徐霞客並且對於自己所旅遊過的地區，都作相當詳盡的觀察與描繪紀錄，其中如山川、地形、氣候、物產等特色，《徐霞客遊記》所具備的客觀性與真實性，絕對不輸給現代科學研究的地理學，龔鵬程言：「《徐霞客遊記》就被視為地理學之名

²³ 陳大為語，見《擲地無聲書》天下文化版。

²⁴ 見龔鵬程〈遊人記遊：論晚明小品遊記〉《中華學苑》48期，民國85年7月，頁39。

著，其中對江源的考證、巴斯溶洞地形的討論、植物品類之介紹，均甚受學界重視。²⁵」因此《徐霞客遊記》一書，至今仍是現代地理學或地質學研究上相當重要的參考書。

「千里之行，始於足下」，徐霞客酷愛千山萬水，更親身力行，勇敢實踐他的旅遊夢想，勇於探訪眾人皆未曾進入的蠻荒之境，羅智成旅行文學《南方以南·沙中之沙》一書的誕生，大概亦是受到徐霞客的精神所感召，發奮也要來一趟冒險之旅，就這樣進入南極與北非之境：

明天我將再出發
但今夜澎湃的思潮已
收拾細軟急著上路
意餘老僧還在說東瀛
靜聞心在雞足山
隔室有鼠做人聲
一顆流星打在屋瓦上

詩中的靜聞和尚，是徐霞客長期一同旅遊的最佳友伴，從文字上可以看出旅行家徐霞客在出發前，那股早已按捺不住的興奮，不過此時的徐霞客，其實已無年輕人的年紀與體力了：

我想起母年八十陪她上武當
在勾曲的市集為她買下
如今我須臾不離的拐杖
想起廿二歲那年
初謁太湖
蓮華盈野熱淚盈眶
冠帶欲裂心中茫然

²⁵ 見龔鵬程〈遊人記遊：論晚明小品遊記〉《中華學苑》48期，民國85年7月，頁55。另外，毛文芳認為《徐霞客遊記》一書著重於客觀性記錄地質、氣候與風土，其性質與一般文人隨興寫就的旅行小品不同，反而與史書的方志體相類。見毛文芳〈閱讀與夢憶—晚明旅遊小品試論〉《中正大學中文學報年刊》第3期，2000年9月，頁2。

此後我習於向天外張望
習於讓突起的興致
領我到陌生的地方
三十載壯遊
行若孤霞，身似敝履
如今腳程已緩而
身後累積的景致使
回憶的步伐加大

徐霞客事母至孝的德行，眾人皆知，由於擔憂年邁母親的身體狀況，徐霞客盡量不出門遠遊，即使出外也會在規定的日期內回到家中，讓母親能夠安心，等到母親去世，守喪期滿後，徐霞客才真正沒有後顧之慮，繼續實現他一生行萬里路的理想。因此詩人在這裡安排他母親出場，自然有其所欲陳述的用意，表現出一個生活真實平易，處處持有善念的性格特質。詩人巧妙將今昔時空併置，徐霞客憶起年輕時候，初賞太湖美景時的悸動，興起向各個陌生的地域冒險、遊歷的念頭。三十年的旅遊時光，如今腳程已大不如前，但腦海中所累積的景致、回憶與知識已有豐碩的成果。幾十年來的旅途冒險，詩人亦明瞭徐霞客也有他的低潮時期：

有時草木皆兵沙石俱醒
那是我們不小心闖進蛇虺魍魎的歡聚
更多時候是無止盡的、呆燥的顛沛流離
遷變的緯度、海拔和心情
哎遲疑著倦旅者的遊屐

長期行旅各地的徐霞客，必然時常遇到重重險阻，而無法遂其所願地抵達目的地、如崇山峻嶺、蠶叢鳥道，崑崎難行；長途跋涉，心神勞頓；半路遇危受挫，頹心喪志，詩人相信徐霞客亦曾對自己的堅持有所遲疑，但是他時時想起內心那股呼喚、鼓舞他奮進的聲音：「一個旅者怎能拒絕路的邀請 / 當它在跟前蜿蜒？」
「又怎能無睹於無路的誘惑 / 當它緊抵包不住的祕境？」
「一個旅者 / 又怎能漠

對腳底下群峰的鼓掌？」詩人一連串的設問，答案皆是不言自明，徐霞客依舊無悔，願意傾用一生的時光歲月，逐步走出自己的道路。

柳敬亭的說書技巧跟徐霞客的旅遊成果，絕非是一蹴可幾的天份與成就，他們努力發掘自己內在的生命潛能，當然，他們亦有困頓迷惑的時刻，這是平凡人皆有的弱點，我們同樣也要細心照顧到自己軟弱的時刻，不過我們依然執著地相信，人的一生，若能致力尋求到一份正面良善的理想齋志，甚至能為這份目標全力以赴，將是一件幸福的任務。

五、衝激藝術極限的創作性格：李賀

最後，我們要談的是晚唐詩人李賀，羅智成〈鬼雨書院〉詩名即是引用李賀〈感諷〉五首其中「鬼雨灑空草」的句子，而詩人早期的文字風格亦如李賀一樣奇詭多變。有「鬼才」之稱的詩人李賀（其詩作亦被稱作「鬼仙之辭」，見《滄浪詩話》），為唐代宗室大鎮王李亮的後裔子孫，也就是王室、貴族之後，因此我們常可見到李賀在詩裡自稱「王孫」、「皇孫」、「宗孫」（與里爾克一樣，對自身貴族身份的認同）。我們先見〈李賀〉一詩首節：

為什麼一把琴發出它不該有的樂音？

在二十歲？在晚唐？

在那混雜骨、血、啼、笑與濃夢的

礦床

一鋤鋤斧鑿與雕砌的岩創？

第一句詩人便為李賀的遭遇，彈撥強烈的慨嘆，而骨、血、啼、笑，亦是李賀詩中常會出現的辭彙，另外礦床、斧鑿、雕砌、岩創等皆可視為李賀創作雕工上的困難程度。宋代嚴羽以「長吉之瑰詭，天地間自欠此體不得。」（《滄浪詩話》）一句，便讚譽李賀獨特的風格，而杜牧言李賀「能探尋前事，所以深嘆恨古今未嘗經道者」（〈李長吉歌詩序〉），指他不僅能貫通前事義理，更能開創前人所未曾想過的辭彙與想法。李賀一生的詩藝成就，除了自身縱橫的才氣，亦歸功於平時「苦吟疾行」的工夫紮根，其文字精巧雕險、意象鮮明獨特，以及色調綺麗迭姿，

很難令人不注意到他的風格。

李賀詩中時常有琴的意象以及彈琴的畫面，感喟一身如美妙琴音的才華，無人欣賞，如〈李憑箏篋引〉、〈聽穎詩彈琴歌〉等詩。詩第二節，羅智成便以「塵埃落定／纖手揚起」彈琴賦聲的姿態，開始撥動起整首詩的旋律：

塵埃落定
纖手揚起。
當巧燕拂過絲竹之瀑
玉鑄的群山依次碎裂
聽覺的蕈菌遇雨開啟
粉臉上慵懶的睡痕
被檀煙與酒光扭曲
豐柔的丹蔻遲疑地
攀上原先峻拒的肩膀
在那官能小小的坍方
長吉
你又醉了
又復發起痼疾
而且，這首贈答拗得離奇

現代詩人在凝塑傳統歷史人物的過程，尤其是詩人，大多皆將其詩作文字重組、加工後，再化用於作品裏²⁶。羅智成在詩裏「玉鑄的群山依次碎裂」一句，即疑似李賀〈李憑箏篋引〉詩其中一句「昆山玉碎」所轉化，一般詩人如洛夫在〈與李賀共飲〉²⁷首句：「石破／天驚／秋雨嚇得驟然凝在半空」，便直接引用李賀「石破天驚逗秋雨」(〈李憑箏篋引〉)一句，相當白話，但羅智成並不「明顯」引用原詩「昆山」這一地理名詞，反而改成「玉鑄的群山」，更是創意十足，刻鏤無痕，不過詩的另一句就顯得白話些了，「不久雄雞將啼破／這小小的鬼域」

²⁶ 其相關部份的詳細研究，可參考鄭慧如《現代詩的古典觀照》政治大學中文研究所博士論文，民國84年6月。

²⁷ 見洛夫《因為風的緣故》(台北：九歌，1988年，再版)頁175~178。

即引用李賀「雄雞一聲天下白」(〈致酒行〉)。詩人亦寫出瘦軀孱弱、與鬼為鄰的李賀，在文學創作的過程中，奮力嘔出銀絲的巔狂無悔狀態：

解開錦囊

倒出斑斕的蛇虺和珠玉

那是你一日苦吟的成績

被再三斟酌後奄奄一息

入腹的綠醅也灌溉出

蔓生的辭藻纍纍雋語

雜著涕泗與未乾的墨跡。

此節文字亦化用李商隱〈李賀小傳〉所描述的李賀寫詩之狀：「恒從小奚奴，騎距驢，背一古破錦囊，遇有所得，即書投囊中。及暮歸，太夫人使婢受囊出之，見所書多，輒曰：『是兒要當嘔出心始已耳！』上燈與食。長吉從婢取書，研磨疊紙足成之，投他囊中。非大醉及弔喪日，率如此，過亦不復省，……」騎驢寫詩，這大概是每個人對於李賀種種形象中，最難以忘懷的奇景²⁸。上文已清楚傳達李賀作詩的態度與過程。詩中的「醅」字，指的是尚未加工、過濾好的酒，詩人以此字喻之，可以說是相當深刻地表現李賀嘔心瀝血的苦狀。出外一趟後所構思的詩篇文字，有的像是鱗鱗閃爍的蛇虺，斑斕鮮豔、扭曲變化，有的像是一顆顆光彩奪目的珠玉，圓潤飽滿、散發出光澤，等到「再三斟酌」又是一道苦心改造精煉的關卡，完成之後，孱弱多病的詩人已是氣竭力盡，彷彿用盡體內的精氣補天，終臻至「筆補造化天無功²⁹」的神妙境界。

羅智成與洛夫兩人皆在自己的詩末，安撫著李賀激切的心緒，如洛夫：「今晚的月，大概不會為我們 / 這千古一聚而亮了 / 我要趁黑為你寫一首晦澀的詩 / 不懂就讓他們去不懂 / 不懂 / 為何我們讀後相大笑」，洛夫要為李賀再寫一首晦澀難懂的詩，不管別人的眼光，因為他相信李賀懂得自己腦海的恣意狂念，而羅智成則是將李賀當成了「親暱的病患」安撫他：

²⁸ 詩人洛夫自然亦有同樣的描述句，〈與李賀共飲〉：「這時，我乍見窗外 / 有客騎驢自長安來 / 背著一布袋的 / 駭人的意象」。

²⁹ 見李賀〈高軒過〉一詩。

不用憂愁，長吉
那些以心血餵養的
良莠不齊的詩句
將在你死後繼續照射
枯骨緊守的詩情
像擾擾磷光
眷顧陽光照不到的心靈

羅智成與洛夫二人皆是將自身在創作領域裏所稟賦的「美學理念」，強烈投注在李賀身上，冀以相互認同。其實羅智成與李賀倒有幾點相似之處：一、兩人皆屬於才情縱橫、意氣勃發的少年詩人；二、兩人皆喜愛在詩裡創造出奇妙、空幻的想像世界；三、在作詩的態度上與詩藝淬煉的過程，兩人皆有深刻的自覺與實際的體驗。筆者臆想，李賀臨死前天帝白玉樓招官的神奇傳聞，相信就令耽於幻想的羅智成嚮往已久吧。

李瑞騰〈試論洛夫詩中的「古典詩」〉一文，有一段話語可供我們參考：「基本上他是相當尊重客觀的歷史真實，但是做為一個詩人所持具的新感性，又使他運用想像去參與人物的創造，適時免去複述歷史人物的平面化危機，更重要的是他在掌握對象特色時，融入自身的歷史處境與生命處境，在古今的照映中，讓作品更有豐盈的內涵。³⁰」上述李瑞騰的意見，對於我們藉由現代手法處理經典人物的風神與思致精髓，有相當中肯切要的參考依據：一、尊重客觀的歷史真實；二、要有身為創作者所持具「新感性」自覺，參與創造；三、避免平面化複述的危機；四、融入創作者自身的歷史處境與生命處境。

以〈說書人柳敬亭〉一詩為例，即可見識到羅智成對於柳敬亭的背景歷史作過相當深入的考察，對於客觀的歷史條件，有足夠的認知與把握。而「新感性」即可視作現代詩人在處置古典素材時，所應該要保持的一種不同以往的理解與情感。面對心儀的人物，更應避免流於平面、膚淺、濫情的歌誦、複述，否則反而

³⁰ 見李瑞騰《文學的出路》（台北：九歌，1994年）頁233~234。

無法挖掘出其人新的精神內涵。

從以上羅智成所凝塑的人格典範代表，皆可視為詩人內在自我各面向的精神容貌，甚至與詩人「其他作品的某種內在聯繫³¹」，每一首詩作的人物代表，皆與詩人情感與思致的共鳴，如義無反顧試煉創作美學的李賀、或是深深為自己所處的文明世代而憂戚的孔子，倘若徐霞客不死，說不定便能與羅智成同遊北非與南極，當他面對比昔日還更加廣闊無比的地球面貌，相信他的內心會更加澎湃、熱烈。昔日在《畫冊》中，年輕時的詩人藉由各種西式怪異的裝扮，詮釋多變發展的「自我」。而今日詩人再藉由中國豐盛的經典人物面貌，重現歷經學習、成長過後的成熟自我。

固然，詩人可以當代人物做為現代人的人格典範，似乎也比較親近些。但是對於詩人而言，「傳統」所具備的挑戰度更高，我們對於中國傳統人物的認知，普遍多借助於文學史、思想史方面的瞭解，自然造成了一般刻板的印象與情緒反應，因此詩人要重新創造出一種「不必訴諸民族情緒就能欣然接受³²」的人格精神，這是每一位創作者一開始在處理時便會遇到的考驗，如何要讓經典不死，繼續廣為流傳，詩人的任務便是要在舊的軀殼裏賦予新鮮的活血，開拓當代閱讀者的心靈視域。

³¹ 見朱雙一《戰後台灣新世代文學論》（台北：揚智，2002年）頁161。

³² 見羅智成《M湖書簡》〈雜記〉（台北：少數，1988年）頁233。

第五節、側繪女性的逸影

她靠上前來
神情、姿態、體溫和輕聲細語
都隨著我的書寫愈加鮮明
她漸行漸遠
以一種中世紀音樂的單調節拍
消失在文字盡頭

《黑色鑲金》47

自古以來，「女性陰柔的形象，一直是詩歌中喜歡引以為題材，予以發抒、感喟、讚嘆、憐惜……¹」，女性靈秀飄逸的身影，待盼詩人靈光一閃，隨著詩筆的勾繪，緩緩足落於紙卷上、舞躍出千姿百態，挽引詩人（抑或是讀者）穿越重重時空，見證虛實世界更多的奇幻景致。張梅芳認為「女性是『詩人』認知外界的重要方式²」，直接揭櫫「女性」負責接軌詩人認識外界的重要任務與價值。「女性」像是一名溫柔纏綿的嚮導，為了紓解詩人內在那份盈溢的心緒愁感而翩然現身，唯她懂得詩人創意初現的莫名興奮，以及詩人嘗試轉變破繭的窘境，願將詩人原本一顆徬徨的心慢慢孕育成熟，她的智慧與能力，亦隨著詩人的心靈每一段歷程而適時幻化出不同的面貌來接納他，持續陪伴著詩人在恆久孤單的創作時刻，永不離棄。

在進行羅智成的文本分析之前，我們必須先來理解「阿尼瑪」(Anima) 這位女性原型人物。著名精神分析學者榮格認為，世上每一個人，在他們的心靈深處皆存在著「阿尼瑪」(Anima) 或「阿尼姆斯」(Animus)³的異性原型⁴，「阿尼

¹ 見蕭蕭《現代詩學》〈現代詩裏的女性意象〉(台北：東大，1987年)頁100。

² 見張梅芳《鄭愁予詩的想像世界》(台北：萬卷樓，2001年9月)頁22。

³ 陸揚譯為女性潛傾跟男性潛傾，見《精神分析文論》(山東：山東教育，2001年2月)頁106；劉韻涵譯為女性側面跟男性側面，見《榮格心理學導論》(F.弗爾達姆著，遼寧：遼寧人民，1988年6月)頁50。

瑪」象徵的是男性內心的女性特質，而「阿尼姆斯」則是象徵女性內心的男性特質。「阿尼瑪」在拉丁文的意思是「靈魂」，而「阿尼姆斯」是「精神」⁵。

榮格描述「阿尼瑪」像是一名嚮導，引領我們進入內心的無盡世界，負責調和自我（意識）與本我（無意識）之間的衝突，努力維持意識之間平衡的狀況。男人普遍將「阿尼瑪」的原型投射（Project）到夢境、幻想、以及現實世界，他們所追尋的異性形象（白雪公主），往往代表著自我內心某種的缺憾，或完美、理想化的目標。

「阿尼瑪」原型同時擁有正面與負面，兩種相異的特質，她的身份可能是光明女神，美跟善的代表，在適當時機為我們現身，指引正確的道路；也可能化身成海上女妖，迷惑男人，為她癡狂至死，在古代，女巫也曾被視為「阿尼瑪」代表，在《人及其象徵》一書中，甚至還提到「阿尼瑪」的四個發展階段：第一階段以夏娃（Eve）為代表，象徵純粹本能與生物上的關係；第二階段是《浮士德》的「海倫」（Helen），代表浪漫美感的層次漸趨人格化，然而根本上仍屬於性方面；第三階段以聖母瑪莉亞為例，把愛欲提升至精神奉獻的形象；第四階段是莎皮恩夏（Sapientie）以及「所羅門之歌」的蘇拉米特（Shulamite），代表無與倫比的智慧與聖潔⁶。所以「阿尼瑪」形象，其實會依據男性的心理變化、成長等轉變而有變化跟意義，端看男性要如何看待自己內心的情感關係。

另外，榮格認為若以嚴肅的態度看待「阿尼瑪」提供的情感、情緒、願望和幻想，以及將這些特質結合在寫作、繪畫、雕塑、音樂或舞蹈等表現形式時，「阿尼瑪」就產生積極的作用：

一個幻想固定在某個特殊形式中以後，它必需帶著評價性的情感反應，通過知識和倫理兩方面的檢查，並且，把它看作絕對的真實也十分必要，不能有任何潛在的「只不過是幻想」的懷疑。如果這是一個長期專心致志的

⁴ 「原型」是自遠古以來，一直伴隨在我們體內的人格基因，由於它是屬於潛意識的深層領域，因此「人無法創造它的，相反，它總是預先存在於人的情緒、反應、衝動之中，存在於精神生活中自發發生的其它事件裏。」見榮格《分析心理學—集體無意識》鴻鈞審譯（台北：結構群，1990年9月）頁57。

⁵ 不過榮格並不是以宗教或形上學的角度去解釋「靈魂」與「精神」這兩個詞彙，而是從心理學的立場來解釋人格中的內在隱藏部分，內容詳見 Murray Stein《榮格心靈地圖》，朱侃如譯（台北：立緒，1999年10月）頁174~175。

⁶ 見卡爾·榮格（Carl G.Jung）主編《人及其象徵》龔卓軍譯（台北：立緒，1999年），頁220~221。

實踐，那麼個體化的過程會逐漸轉變為唯一的真實，落實為真確的形式。

7

當「阿尼瑪」原型意象持續以豐富的形態出現在文學及藝術作品裡頭，「她」的存在便具有「絕對的真實」意義，成為我們可供深入瞭解創作者的心靈世界的必要條件，創作者藉由「阿尼瑪」的不斷凝塑，逐步將自己的意念、幻想推而向外一種生命化、真實化的過程。

觀上所述，我們應該可以更清楚明瞭存在於羅智成詩中的女性原型的價值與意義，如同榮格小心翼翼對待自己的「阿尼瑪」：「我對她有點敬畏，感覺就像是房間裡無形的靈魂一般⁸」，羅智成亦是觸筆生思，細細體驗這一位藏匿於自身心靈已久的女性：

一個太精確、太接近自己想法的想法

怎可能和別人的想法契合？

除了被我杜撰出來的

妳

妳算不算別人呢？（《黑色鑲金》53 首）

羅智成在作品裏頭，關於「女性」部份，自然不乏異性「妳」指稱詞出現，不過其中大多祇是詩人藉由「妳」的存在單純來抒發己懷，因此在詩裏覓尋「女性」角色過程，筆者仍以詩人對於女性形象與心靈為主要研究的對象、以及詩人與女性互動的關係等詩作為主，並歸納出四項特質來進一步分析理解：一、「當她踏花屑進來的時候」—謎樣的身姿；二、「何時我才能攀登你冰冷的豎琴」—較少歡愉的一方；三、「妳將永遠在我身邊」—親暱的精神伴侶；四、「在街角的咖啡座入神讀書」—與生活為鄰。這四種特質的女性，隨著羅智成的創作歷程而有所更迭變化，以下便一一加以說明。

一、「當她踏花屑進來的時候」—謎樣的身姿：

⁷ 見卡爾·榮格（Carl G.Jung）主編《人及其象徵》龔卓軍譯（台北：立緒，1999年），頁221。

⁸ 見 Murray Stein《榮格心靈地圖》的解釋，朱侃如譯（台北：立緒，1999年10月）頁164。

「謎樣的身姿」是指詩人對於女性神情、姿態等外在的勾繪描述部份，透過一些行走、坐姿等輕婉的動作，撩撥層層詩意，另外在凝塑的過程中，詩人往往也令她們帶有浮光乍現、神秘奇異的氣氛，這樣的特質大多興於早期的《畫冊》詩集，經由詩人的精心雕繪，也令我們對於詩人在女性外在形貌的基本訴求有些初步認知，隨著往後繼續遞呈的情感世界，也就有具體的想像依歸。我們先舉〈敘事詩〉一詩來作說明：

愛麗絲坐在翡翠色的鋼琴上
帶著敵意——腳尖吊著拖鞋
坐在一池鋼琴鍵上
訕笑我

「愛麗絲」這位異國女性稱謂，可以說在《畫冊》裏算是出現最多次的女性角色，除了〈敘事詩〉外，另外還有〈紀念作〉與〈備忘錄—由儀〉兩首，而在龍田版《光之書》〈饗宴〉一詩也出現過。不過愛麗絲的身影似乎僅出現於詩人創作的早期，至於是否爲了與楊澤的「瑪麗安」一別苗頭，就不得而知了。不過，羅智成在這首詩裏對於愛麗絲形象的描繪，可說是令人記憶深刻，坐在鋼琴上、腳尖吊著拖鞋等動作，表現出女性嬌嗔、伶俐的性格特質，愛麗絲潔白的雙足輕點翡翠色的琴鍵，脆耳的響音，聲聲攝住詩人的目光與情感。

另外，在〈花畔〉一詩，有幾個句子對女性形象亦有精彩描繪，如「花會謝的，當她枯萎時，她緊緊裹住自己／吻徧自己」，正如一般人對於「花不可見其落，美人不可見其夭⁹」的感懷一樣，詩人明白花的凋落是必然的哀傷，但他更注意到的是，花到最後的時刻，仍然緊緊裹住自己、吻徧自己、綻放自己，那樣執迷不悔的動作，更令人不忍。同詩的另一句「當夜之女神提起她的裙角／黎明醒自妳眸中像一淚串般豐盛」，詩人運用女性「提起」跟「醒自」兩種柔美的動作，揭露白日黑夜交替而昇的秘密。在〈黃昏課〉：「妳靜坐無人上課的教室／一空敞的鄉舍／光影分明／縈懷者。／意態闌珊哪，時日，慵懶流轉。」詩人呈現的是一幅女子淡雅靜坐的畫面，藉由光影寂靜分明的作用，呈顯一份恬適沉靜的美感。另外，時間是彷彿具有生命力的，「意態闌珊」且「慵懶流轉」，流轉而非

⁹ 見《幽夢影》第一一二則，原句應爲「花不可見其落，月不可見其沉，美人不可見其夭。」

流逝，女子的形象像是慢慢融入了光、影之間，「時間」如溫暖舒暢的氣流，縈繞那名靜坐的女子，這是「永恆」的象徵嗎？詩人卻不願把「永恆」兩個字鑲入詩中，而破壞了「永恆」在我們心中偷偷形成的感受¹⁰。在〈以吻為冠〉一詩，詩人將女子與自然景象神祕地聯繫在一起：

她的項鍊之上是外溢的雪景
指戒之前為高原上的露氣
那時她披的一襲長衫徧佈幾個山頭
隱隱她拖袂而行的方向
而長衫底下都有花的痕跡
她就這樣揮霍她的容貌嗎
像花第一次擁有翅膀

神祕女子身上的裝飾打扮，彷彿引動周圍自然的變化，「長衫徧佈幾個山頭」這已不再是現實世界的形相，而長裙窈窕，滿地皆有花的痕跡，又悄然曝露出這位神秘女子的原形。花沒有翅膀，但若讓花擁有了翅膀，是否又會是一場華麗的自然盛宴，如同美人魚想要擁有一雙美麗的腳，造訪陸地的風光。我們藉由詩的語言來猜測這名女子的身份，她是否也是一隻美麗的花精，終於修煉成人形，只是在行走之時，雙足還無意地殘留一些花屑。詩的後段，同樣神祕地呈現出一份難解的事件：

在晨曦穿透一切之前
女子說：「讓我為你
護持貞節」她赤腳踩在泥上
用有清晨寒意的眸子流淚
像剝落的花瓣

¹⁰ 沈志方有一首〈禪的對話〉其中一段，對於時間與陽光相互交融而臻至寧謐祥和的意境描繪，與羅智成此段頗為相似，摘錄如下「來，讓我們一起體會陽光 / 如何在身體流轉 / 春夏秋冬，快樂與悲傷 / 如何恬靜自如的在我們體內流轉 / 而不驚動時間與塵埃 / 不驚動慾望 / 不驚動心」見蕭蕭、張默《新詩三百首》下（台北：九歌，1998年）頁760~762。

當晨曦穿透一切之前，是否便是女子最後的生命時限，用赤足踩在泥上那種冰冷的觸感，是她最後想要體驗的感受嗎？最後燦寒的晨光終於交織穿透，女子流出如花瓣剝落般的淚珠後消失，空氣中彷彿只剩下曾經說過的誓言（「讓我為你護持貞節」）仍在飄飄盪盪。時間的必然離逝與詩人所欲握住的永恆，產生一種永遠無法釋懷的扞格與遺憾，因此，在〈光之書〉一詩裏，詩人便悟出這麼一句真理：「大凡美麗的女子才剔透了時間的意義而值得一個顯著的凋落。」詩人正是透過「時間」的限制，去思索永恆的美感是否有典藏的可能，「凋落」的必然，使美成為美的究極意義了。古言有云：「花乃美人之別號¹¹」，我們也應該發覺到羅智成的詩裏容易有一種「因花想美人¹²」的創作心態，藉由花跟女子來互涉比喻，營造出神秘夢幻的美感，除了上述幾首外，我們再見另外一首〈畫冊—花之房間〉：

走了幾個轉角都遇不到一個人的華麗街道
見到賣花的少女時
她睡倒花攤的身軀
從香馥凝成一些花了

詩人在一條無人的華麗街道上，見到神秘的景象，一名賣花的少女不小心睡著了，無法控制體內馥郁的香氣流竄，竟就洩露了自己身為花精的秘密。若見筆者於詩例畫線部份，便可知羅智成對於女性的描繪，多著重在動態性的美感，另外其他詩，如〈流蘇墜地〉：「繼而妳一揚眉，繼而妳一抿嘴 / 我跟也跟不上」、〈神仙飲酒作品—焚琴操〉「臨溪浣髮之蒼白女子」、〈備忘錄—由庚〉：「從來就不是一個醉人的睡姿 / 而她上半身滑落床下 / 像個翻倒的花簍」等等。詩人如同神秘的古董收藏者，細心向各處收藏「女性」每一項典型且精緻的動作，配合著虛實相縈的情境，莫名牽動我們心中一些掛懷，拓寬我們想像的閱讀空間，詩人的創作技巧涉及到繪畫領域，才能有此精妙的程度，各式各樣的神秘女子，藉由一頁又一頁的閱讀，相繼足落初現，遂令我們眼前生起一片朦朧光塵，穿透不同的時空，彷彿要從其他異國異時之地，才有可能尋求得到的典型。

¹¹ 見《幽夢影》四十則。

¹² 見《幽夢影》三十九則。

每一位絕美遺世的身姿，藉由詩人的輕筆觸拈，不僅搖憾我們心靈視域，也令我們明白女性的形態之美，竟是可讓人有無窮無盡的體悟，詩人隨著各個飛旋飄墜的女體，也出現一些奇詭的回應，如〈神仙飲酒作品一刻羽之歌〉：

我守在往天空途中的峽谷裏
等候一個路過的女子
她襲捲了前夜世界上所有的花
我準備打劫她

令人難以猜透這「打劫」的心思，詩人不願將內在的動機給說破，讓「我」與女子之間，留下神秘、緊張的互動關係，結果如何，皆歸於讀者自行想像。在〈以晨爲冠〉一詩裡，出現一位會偷看詩人日記的神秘女孩：

而將有更美好的女孩子來到，我知曉。
昨夜她偷看了我的日記
而我久未提筆
而我知曉，她將被我尋見
昨夜，她從酢漿草上
她千百回從酢漿草上走過

「偷看日記」大概是連現實女子都會有的一種窺探行爲，想要知道心儀對象的一些秘密，而這位酢漿草女孩似乎還留下一些線索，供詩人追尋，讓詩人能感覺到她的存在，詩人面對女孩若有似無的引誘，也展開他的行動來回應：

只要我把晨曦留下，我就留下她的浴衣
她必須在我醒著的時候來一次
即使她化成一陣茉莉花香
被每一葉花草傳遞

句子所呈現出來的情感與邏輯，已非是現實層面人與人該有對待的方式，這

不禁令我們想起一則似曾相識的中國神話故事，凡間的男子董永偷走仙女的衣裳，執意留她下來作伴。中國的神話故事所涉及的人與人之間的相應關係，通常沒什麼可理解的邏輯，我們不必探問那名女子為什麼要留下、或者用什麼方式留下來，人、神愛戀那種偏執的意念，反而更湧出複雜多味的詩意。筆者再舉〈飲雨書院〉全詩來作分析探討：

當茉莉花從四壁傾落的時候
渾柔的光線塵布
斗室裏所有陳設呼吸勻淺：
尚未座落片言的絹紙，構思未成的筆不曾啟口，長髮一束。
外，
雨簾編織遠景。
當她踏花屑進來的時候
花馥帶赤足者的微寒
斗室裏所有陳設凝立：
側首凝視窗外的妝鏡，斷歌一首
陰影一池，拖鞋一雙。
簷外雨樹雪亮。
當那些光點飛聚她身旁時
照見她眼裏一池陰影
黑的馨香黑色的馨香
斗室裏所有陳設屏立
光、雨建構的窗，
疲憊地對視。
當她走出去輕輕掩上門時
閃逝的身影宛若燭焰最後一瞥
斗室裏所有陳設早已沉睡
雨景退去，隻字未成。

詩的一開始，羅智成便展現出繪景的功力，沿著牆的四壁飄墜而落的茉莉花

香，接連著光線渾柔的塵布，以及光與雨建構而成的窗。藉由頗富感官式的敘述，營造出象徵派的「聯覺」(synesthesie)效果，而詩裡花、光、雨，三者皆屬於輕質的意象，不斷飛梭織就一幅神祕空濛的圖景，彷彿便是為了迎接「她」的出現：「當她踏花屑進來的時候 / 花馥帶赤足者的微寒」、「當那些光點飛聚她身旁時 / 照見她眼裏一池陰影」、「當她走出去輕輕掩上門時 / 閃逝的身影宛若燭焰最後一瞥」這位略帶「仙氣」的女子，猶如「渡水欲生塵¹³」之態，身上散發出來的香味，在身影來去之間，讓內外陳設意外有了呼吸的生命，也許我們就此相信，她的力量來自於光跟雨。再觀「書院」這座建築，它所展現出的是中國歷久的建築美學，散發出古典靜肅之氣質，象徵傳統文人（男性）「雅」的格局，交融著自然與人文的氣息，而另一方面，「她」（女性）則猶如異質的香味，捉摸不定，像是被這書院的氣質緩緩吸引前來，內外游走探望一番，當她離開時，所有的光線隨著神力的消失而悄悄暗下，宛若燭焰最後一瞥，而斗室裏所有陳設又恢復之前寂靜沉睡的姿態。

那麼擔任敘述者的詩人，他在哪呢？他是否正扮演著一位隱居的書生，靜坐一旁，觀望這一切發生，怔怔見她來了又去，等到雨景終將退去（一切都來於巧合或是有心），筆下的文章卻是隻字未成。詩的情感是彷彿合在花苞裡、躲在柔光處、偎在細雨之間，偶爾才讓你見到她一個慵懶的姿勢、一池陰影，就足以令心頭百轉千迴，不知如何自處。

另外再舉一首〈以夜為冠〉，內容所展現的則是女性另一種闇夜深沉的神秘美感：

一天天，他來了又去。請把我嵌鑲一目的手掌帶給他們
把我憑貼大理石屏風的涼意帶給他
以劍刻腕，把我流血的欲念帶給他
請把他留給我

菊開如輓，妳步出如某字的墨姿
在我構思的几前

¹³ 見李商隱〈襪〉一詩：「常聞宓妃襪，渡水欲生塵，好借嫦娥著，清秋踏月輪。」不過詩裏的女子形象有所不同，一穿襪、一赤足。

妳一語不發檢飲我茶裏的菊花

妳一直是個陰沉的女子，如今妳神色倉惶
他就在窗前等我，支開晚霞像吹熄的燭光。
每天，他都來窗外守候我
庭中在蕉蔭下如裝盛翡翠的碟子，就這個時候。
但今天不同，我已為他寫下這首詩
滿城飛絮激情地向憂愁的人們呼喊張弄
我們的戀愛偷偷進行了許久
此刻我才知曉。
且在一個惡夢裏

妳的愁容比樹群的枝幹更繁雜
妳的悽惶像相思林疾曳的葉影
妳的唇落在我掌中，猶如其中一枚葉子
且它睜開眼
急速向屏風退去，我的臉趕上前，向林中投去

接著
我拉開門，跨了出去
你一張口，它只能吐出許多菊花
菊開如輓
妳奔撲過來，如一盞被打翻的香茗
濺在每級石階
他推開蕉蔭，將我縛綁，向我猛烈啜泣
以星為牙將我嚼入
留下握著一葉的手

他將是我的王冠

這首詩複雜之處在於妳、他、我之間的關係隱晦不清（甚至詩裡還有一個「你」，不過理解前後句意後，應是詩人的筆誤，「你」仍為「妳」才對），詩中的「我」，明顯夾纏於「妳」和「他」兩人行動之中，詩題為「以夜為冠」，遲至詩末「他將是我的王冠」一句，似乎才真正「暗示」出一些真相，細細推敲之後，這句「他就在窗前等我，支開晚霞像吹熄的燭光」也就稍有實際的解釋，將夜晚的來臨以支開晚霞、吹熄燭光的動作來比喻，不僅具新意，還略帶一絲詭譎的氣氛。白天與黑夜的自然循環，成了詩人私密想像的轉化，呈現在我們的目前，如「一天天，他來了又去」、「每天，他都來窗外守候我」等句子，都可視作「夜」的人格化、抑或神格化的書寫，從「他推開蕉蔭，將我縛綁，向我猛烈啜泣 / 以星為牙將我嚼入」等句來看，而這個他（夜），也隱含著暴力、糾纏的意念。

「妳」是另一名神秘的角色，當「他」的身份大致已被我們所識破了，但是「妳」的身份似乎到了最後仍未完全被確定。當菊花綻放之時，她便以某字的墨姿緩緩步出，「輓」代表一種陰沉的氣氛，瀰漫全詩每一寸角落，她靜靜坐在詩人構思的几前，默默檢飲著詩人茶杯裏的菊花。閱讀至此，不禁深深歎服詩人描摹女性的功力，將女子行走的美姿，形容成毛筆緩若有節的書寫走勢，已是妙筆奇句，現在又以「一語不發檢飲我茶裏的菊花」一句，精巧地捕捉住女子一種靜態內斂、有時無所為而為的動作，靜靜坐在几前，陪伴在詩人的創作時刻。詩裏「菊」的意象似乎為女子的主要象徵，或許「菊」亦是她的原形，她一直都是陰沉的女子，如今卻神色倉惶，似乎覺知到危險的發生，藉由種種詭異的行動，誘發詩人開門跨出，最後卻仍為夜所吞噬，即使是「妳」的悽惶、愁容，想要阻止，但仍無法言說（因為一張口，只能吐出許多菊花），奔撲過來，卻成了被打翻的香茗，濺在每級石階，消失無蹤。

詩行至此，讓人不禁再三揣疑這突然發生的神秘事件，以及三者之間的關係，在詩人的創作領域裏，菊跟夜都曾餵給「我」在創作上的養份，如夜的涼意跟欲念，兩者卻似乎是彼此不容，反而相互擊撞詩人焦迫的心靈，形成一場膽戰心驚的拉鋸戰，猶如一場「惡夢」，還是這一切皆源於詩人多軌的欲念所導至的後果，而「我」終究以夜為冠，承繼了黑色的美學事業。

以上兩首詩作，對於兩種的女性形象描繪，又彷彿可以分別象徵著「光明」與「黑夜」的詩意，用來解讀羅智成在早期對於女性的形塑技巧，可說是相當具代表性。羅智成早期對女性的描繪，大多偏向外在的形象刻劃，並呈現出一種「儼

而來兮忽而逝¹⁴」，輕虛飄渺的美感效果，仙韻十足，如〈花泉金畔〉一詩所言：「她不曾在人耳目中出現」，詩人筆下的女性，是不輕易為現實世界所覺知的神秘形態，惟有詩人的天份、靈視，才能超越一切世俗障蔽，騁思領略那些美麗女子的豐馥情態。在《畫冊》之後，羅智成對女性外在形象的著墨已不多見，〈光之書〉一詩「她把臉貼在我的脊上，旋即離開 / 像化入水裏一般沉靜地離去，不再出現」，詩人仍著意捕捉一種恹恍即逝的美感，其它如〈提那城美神的碑文〉、〈冬天精靈〉、〈觀音〉等詩作，內容亦有一些對於女性形象的刻劃，不過已為我們普遍在腦海內所能想像得到的範圍內，詩人對於女性的關注已經從外在的形象，轉變成內在情意的追求。

二、「何時我才能攀登你冰冷的豎琴」—較少歡愉的一方：

在第一類「謎樣的身姿」範圍內，我們探討的是詩人「阿尼瑪」所投射至外在種種形象神貌，進而把握住其神秘飄逸的美感特質。而第一階段大多是詩人對女性形體、姿態的觀賞與描摹的角度。接下來我們要探討的是詩人對女性追求的過程，這大概亦是一般男性的愛情過程，剛開始是欣賞、觀察，再來便興起追求的念頭與行動，不過如標題所示，女性亦成為詩人較少歡愉的一方。我們先見〈敘事詩〉其中一段：

攏了窗簾，她的身子又亮了
我懷疑她又找到我的過失了
我不再壓迫那瀕死的琴鍵
 唉，我就是這樣蠻橫
我們已好到可以吵架了嗎

我懷疑到最後我真可擁有委屈痛哭中的愛麗絲

愛麗絲在詩的一開始擺出敵意姿態（「帶著敵意——腳尖吊著拖鞋 / 坐在一

¹⁴ 見屈原〈少司命〉一詩，「荷一兮蕙帶，儵而來兮忽而逝。」

池鋼琴鍵上 / 訕笑我」), 就已明顯阻止詩人欲接近她的意圖, 詩人害怕愛麗絲又找到了他的過失, 這樣他就無法在她心中保持完美的形象, 不過也正因為「不完美」, 愛情才能真正踏出冒險的第一步, 所以「我們已好到可以吵架了嗎」一句, 又代表著詩人另一層前進的思維, 也暗示著詩人與愛麗絲之間仍在情愛的試驗期, 換個角度想, 「吵架」亦是情人成為情人所專屬的權利, 藉由「吵架」的行動, 詩人才能確定是否進一步地靠近愛情、證明彼此是相愛且在意著對方, 幾筆的文字帶出內在折曲的心緒, 詩人最終仍在懷疑, 自己能否擁有眼前這位朝思暮想的情人, 一位肯在他懷裡委屈痛哭 (大大顛覆前面的形象) 的愛麗絲。另一首〈紀念作〉, 女主角亦為愛麗絲:

當街燈把街道哄睡成緩流的金溪
高處才有未熄燈的窗戶, 和星星等高。
妳是否為我遲遲不肯關起的晚門?

當夜晚來臨的時刻, 許多人相繼踏上歸家的旅程, 詩人明白自己不是太早回家的人, 因此他輕輕問了一聲: 「妳是否為我遲遲不肯關起的晚門?」希望愛麗絲能在最深的夜, 仍然為他守著門。在另一首〈備忘錄一由儀〉: 「我是唯一不閉眼的星 / 疲倦撫摸著愛麗絲坐過的靠椅」詩人化身成為夜空中唯一一顆尚未消逝的星光, 雖然星體的力量已經疲倦, 而愛麗絲也已經離開, 但詩人仍在遠處吃力地閃爍著光芒, 只為了滿足自己一絲的殘願, 詩人在求愛的過程中, 對於與心愛的女子該要維持在什麼樣的距離, 內心一直有著疑問, 被迫去思索, 上述這些都還算是詩人在愛情上較為輕型的困境。《光之書》〈何時〉第一句「何時我才能攀登你冰冷的豎琴?」詩人再也忍不住開口, 究竟何時才能接近對方呢? 「豎琴」優美的弧度, 隱約象徵著女性光滑的胴體, 詩人對於女性存在著肉體的幻想, 但要是真去接近, 對方仍以「冰冷」的態度來回應。在〈憊夜二三首〉一詩, 詩人化身為即將遠航的水手, 擔憂太遠的距離, 容易扭曲誤解情人彼此對於「承諾」的認知:

太年青底夫人, 在夜雨的港邊, 妳挺勁的裝束
誇飾著妳的離愁

撐不住太長遠的承諾的

慌亂底夫人，妳急於探問我的航程

卻沒覺察到我擱淺的心

「請，為我維持妳的髮型」

一身富貴華麗裝扮的夫人，反令詩人懷疑，彼此對於承諾的堅定是否能維持久遠，夫人所關切的問題，卻非是詩人內心所掛懷，詩人只留下「請，為我維持妳的髮型」這麼一句無關緊要的承諾要夫人遵守，這種撐不住的錯誤愛意，已微微牽動未來的困境。「此刻，我不拒絕妳帶給我的惡運」，「惡運」已是詩人預見在航程中必然遭遇顛躓的情況。在〈我們未來的酒坊的廣告辭〉一詩，男女之間的應付，更顯緊繃：

極可能，我是個會迷上名伶而為她奢華的那種詩人

極可能——但我想應該不會——我會是個因追求她未遂而

敵視一城藝術的人

我會捂著酒杯，幽然而嚴肅地說：

「關於那聲狼名籍的女子，

你不該以她來衡量我——該以我來重估她。」

極可能——可能就是了——我錯了

但誰敢在我戀愛的國土上說，說他是對的？

W 每夜來酒坊演他的劇本說：「她敢。」

L 說：「她對，他就對了。」L 新換了銀邊眼鏡

全城哲學第一教席 L

那夜打烊時 R 走過來重複他的詩句

語氣充滿祝福：

「所謂時間的壓迫感

是我們太多的愛。」

筆者在這裡特別引用龍田的版本，在〈我〉詩裏，其中一句「但誰敢在我戀

愛的國土上說，說他是對的？每夜來酒坊演他的劇本說：『她敢。』兩個「敢」字，令詩掀起暗潮洶湧，亟巨的張力效果，表現出風情萬種的名伶老練果敢的作風，而「酒坊」、「名伶」等詞意，又頗似一齣老式西片才有的景致，別具特色。名伶對於詩人的迷戀，哲學家的依馴，已經看多了。〈賦別〉一詩，詩人與女性緊繃的關係愈益加深，龍田版中「因為，我在荒原上遇見全世界另一個孤獨的人，她不承認／黯然脫出她的懷抱」；而在天下文化版則改為「因為，我在荒原上遇見另一個孤獨的人，她卻剝走我僅有的孤獨／黯然脫出她的懷抱」，原先的句子女性處於一種拒絕、否認的消極姿態，令詩人黯然轉身離去，「脫出她的懷抱」隱約表露出他們之前在一個可能親密的狀態，而另一句，女性是處於主動掠奪的姿態，更形嚴重。

隨後，詩人便「獨自留在室內，耐心地，仔細地重建被女孩翻倒的我的形象的積木」詩人只能像「緩和獸般的傷口」獨自重建破碎的自我，詩人更是帶著一股未消的恨意：「呵，我怎麼能夠忍受，我怎麼能夠忍受我的離去沒給你留下一些憾事或悲傷呢？」翁師文嫻對此詩有一段解讀：「現代人的自我擴張在愛情裡愈來愈明顯，這也是我們讀羅詩感到更親切處。他寫出了我們這一世代的缺點與傷口，也呈現了自製矛盾，愈弄愈曲折的思緒程序。¹⁵」為什麼要說是現代的男女呢？因為，這樣的男女畸型的溝通方式，不是古代會見到的情景，男詩人受到女性的拒絕與欺負，大概只有現代詩才會有的狀態。不斷地自我擴張，是詩人本身意志的成長表現，硬如磐石，早期詩人藉由「自我」的想像與欲求，塑造出各樣的女性風貌，但欲繼續深入到愛情的層次裡去時，卻又同樣被敏感而堅硬的「自我」絆住所有的行動，詩人被自己所賦予的「阿尼瑪」形象所苦，「自我」成了積木，被女子所翻倒。

上述的詩例，女性比較明顯的形象即是裝扮華麗的「名伶」以及「貴越的夫人」，在〈夏天精靈〉與〈冬天精靈〉裏，詩人亦藉由夏天與冬天兩種不同的季節特質，來營造出與女性相戀而不得的際遇。〈夏天精靈〉：

夏天精靈

我是深愛她的

¹⁵ 見翁文嫻〈如何在詩中看見思想〉《創作的契機》（台北：唐山，1998年）頁153。

即使在冬天精靈的誘惑下

但他們都走了

幾乎是我生命走下坡的同時

我才察覺到

相處許久的甜蜜真理

並不存在

但夏天精靈還是回來過

滿意於我不曾更動她的擺設

並在葡萄藤下留了足跡

夏天精靈回來過

我知道

一個人的苦心不可能化為烏有

只要他堅持

所有的星星都會支持他的

〈冬天精靈〉：

暗地裏，我是稱勺為夏天精靈

而叫勺冬天精靈的

但她們怎知道兩者精微的差別呢？

在我神秘的天秤上

其中一方擁有較多

令人懷念的苦楚啊

我要說的，是較少歡愉的一方

美麗的冬天精靈有圓滿的額頭

眩人的，不時有野火走過的深眸—
只有她閉上眼時
我才有足夠的理智想及
她還是有缺點的
—但她重新打開窗扉
你將發現
她正在裏頭責備
你這萬分之一的不忠實啊！

我為她瘋狂
當我不為夏天精靈瘋狂時
那時我在漏水的穀倉躲雨
她的嘴唇凍得像紫玉
她的衣衫又濕又重
她的腳丫陷入泥濘
兩個腳拇指疊在一起
雙手抱在胸前
唉，還有被動的
若即若離的情慾

當我不須帶夏天精靈去捕鯨時
我和她去逛街
送她一個娃娃
一本沒人看懂的巴利文經典
一座美人魚的標本
一個深情的吻—但
她沒有接受……

美麗的冬天精靈
煽惑我熄滅了最後的營火

使我陷入瀕死的困境
而她微笑著
寂靜得像一片雪景
銀粧下的念頭誰也捉摸不定。

夏天精靈與冬天精靈兩者的形象，相互交錯地出現在彼此的詩中，緊緊佔滿了詩人的情感世界。我們就先來區分一下兩位精靈各自的特色，一種詩人所謂的「精微的差別」：

夏天精靈（勺）：為羅智成所深愛；捕鯨；令人懷念的苦楚……

冬天精靈（力）：誘惑著羅智成；較少歡愉的一方；逛街；圓滿的額頭；眩人的，不時有野火走過的深眸……

詩一開始，兩位精靈都已經離開了，詩人彷彿是在回憶這「令人懷念的苦楚」，在〈夏天精靈〉一詩，詩人以一種淡然自傷的愁緒，去講述這份回憶，與夏天精靈之間的相愛模式，顯得小心翼翼，既不能更動她所留下的擺設，還得永遠癡心地等心她，偶而她才滿意地留下足跡，讓詩人略為滿足、繼續無止盡懷念下去，如此謹守著嚴峻的愛情道德，不能觸碰對方的禁忌，維持著令正常人皆吃不消的相愛距離。在〈冬天精靈〉一詩，冬天精靈首先有不該出現的「野火走過的深眸」，冰火交疊，熱情奔放，頻頻誘惑著詩人，只有當她閉上眼睛，詩人才能盡力恢復理智，想及她仍然有缺點存在，冬天精靈甚至於要求詩人絕對的忠誠，相對於冬天精靈的形象，夏天精靈像是從未真正豐富地出現過，惟有在〈冬天精靈〉詩裡，提到她有「捕鯨」的習慣。「捕鯨」是一項充滿神聖而熱情的行為，是夏季會有的特殊活動，輕輕區隔出與冬天精靈截然而分的性格色彩，詩人與冬天精靈的相處是在一種熱戀的矛盾狀態下，詩人甚至送上現實世界難以覓得的「禮物」，自古以來，贈物表情的行為「往往帶有與巫術原型遺存有關的神秘的祝福，表達一些具體明確的含義及其對整個愛情成功的期待、矚盼。¹⁶」可惜的是，冬天精靈並不接受這份精心設計的心意與祝福，詩人極希望她能從此進入自己的世界，與自己心靈合一，他正敞開自己曾經寂寞封閉的心門，就這樣狠狠被重擊回去，煽熄了原本熱烈的營火，陷入了瀕死的困境。

¹⁶ 見王立《中國古代文學十大主題—原型與流變》〈中國古代文學中的相思主題〉（台北：文史哲，1994年）頁66。

我們該說什麼？這是男性多情所導致？還是警戒男性不該越軌？在〈夏天精靈〉裡，詩人對於「愛情」的念頭反覆變化，一會才察覺到相處許久的甜蜜並不存在，一會又因為夏天精靈回來過的奇蹟而又相信自己的苦心不會化為烏有，無論詩人內心怎樣變化，永遠也無法改變夏天精靈所訂下嚴峻的遊戲規則，男方永遠不能逾越的彼端。與冬天精靈的相處，卻是陷入了「誰也捉摸不定」的局面，從剛開始一種被動的、若即若離的情慾，到詩人決定展開行動，最後卻換來瀕死的困境。

女人身為女人，一個是冬、一個是夏，兩個皆為男人極欲慕戀的理想形象，但理想終歸理想，不斷的冷暖衝擊，令詩人竭力的追求行動，節節挫敗。

在古典詩詞世界的女性，確實尚無如此尖銳而多變，羅智成一套接著一套亟力寫出「較少歡愉」的情感模式，探索現代情人之間猶豫、不安、甚至略帶憾恨的情緒，我們可以見到是詩人觸到愛情所挾帶的龐大困境，不禁懷疑，詩人為何如此惡意地對待自己，想試試自己會在哪一點上被逼至崩潰？詩人藉由女性異質的存在，勇於釐清自己對於愛情的認知（或誤知）到底有多深。

三、「妳將永遠在我身邊」—親暱的精神伴侶：

談完了詩人較少歡愉的一方，讓我們再來談談愛情美好的一面，或許詩人也受不了持續困惑在不完滿的愛情土地上，而決意另造一位親暱的精神伴侶。而女性與男性的存在與相處，最終仍在追求一種和諧平穩的狀態。「親暱的精神伴侶」是指詩人逐漸以特定的女性角色，拉近彼此在愛情上的距離，比較集中表現在「寶寶」與「天使長」兩位女性角色身上，寶寶與天使長兩人與詩人以一種情侶、知己，作為相知相戀的情感狀態，是詩人少數如此確定情感穩定的對象，她們已經升格為詩人親密的伴侶形象。

李癸雲在〈論羅智成詩中的女人原型—寶寶—阿尼瑪—羅智成〉¹⁷一文中，其實就把天使長視為寶寶的形象之一去論述，並將其形象分成三種特質：一、嬌俏可愛的情人、二、精神伴侶、三、詩的繆司。筆者認為，正是因為寶寶與天使長兩位女性角色的形象與特質所給予我們的想像頗為一致，所以才會被視為同一

¹⁷文章發表於政治大學所舉辦的「二十世紀臺灣男性書寫的再閱讀—完全女性觀點學術研討會」2003年10月18、19日。

體。李癸雲談寶寶形象：「羅智成的寶寶在其詩中全然不見負面的刻劃，『我』對於寶寶的態度也是柔和了愛戀、疼惜、追求、對話等多情正面對待。」換言之，在羅智成詩作中，所有對於愛情或情人正面的對待態度，皆可視為「寶寶」的形象展現，「寶寶」她所代表的即是詩人對於愛情另一面美好的想像部份。

「寶寶」，第一次出現是在《畫冊》的〈點絳脣〉，陪伴著詩人坐在石階上，欣賞偶而會有「一隻靜鳥從守候的針葉林前劃過」的雪景，此時，詩人初次感覺到兩人相依偎的幸福與溫暖：

妳傳遞予我的

不僅是溫暖，還有睡意哪！

這是寶寶與詩人之間輕輕碰觸的開始，之後便漸漸成為彼此兩人關係的基調，一個繾綣溫暖的睡意，同樣也慢慢感染到詩人往後部份詩作的主要氛圍，如在《光之書》另外兩首詩作裡的女子雖未被詩人稱呼為寶寶，但她們的形象同樣也與睡夢意象相繫，「我來到夢鄉的閭門，等妳急忙跑來 / 接走我漉溼的傘與睡意」（〈夢雨傾軋〉）、以及「妳是昨夜枕下的那顆深深的睡意」（〈蒹葭〉）等句，我們可以發現到，詩人已經逐漸藉由女性的形象去觸及深邃的夢境世界，並且著意呈現出溫柔的睡夢世界。

在〈繾綣之書〉、〈寶寶之書〉（左卷）兩首，詩人與寶寶更像是一同跌入奇異的夢境，一場接著一場的愛情歷險：

世界毀滅那夜，寶寶，我們正在阿姆斯特丹的小運河上

有瘟疫，也許還有空襲

我們偎坐在波光裏，一輛金車撞掛在對岸的欄杆上

寶寶，那是逃難的王后和他們小王嗣們（〈繾綣之書〉）

凌晨，我們走在道德傾頹的城市裏

有霧、雨、雪、落塵和溝壑裏的蒸汽

街上，是貓的面具與蝙蝠的屍體

寶寶，在這景象之前，我們偎緊（〈寶寶之書〉（左卷））

詩人總愛刻畫出世界末日的殘酷情境，面對一切即將毀滅、衰敗的時代，不變的是，詩人仍然緊緊牽住寶寶的手，來表示一種相愛的情意。不過詩行之間，詩人其實偷偷暗示這一切只是發生在床頭上的想像：「妳閤起眼，寶寶。天堂從天窗跌下／我的吻，咳，把妳縫入夢境裏頭了」（〈繾綣之書〉）、「划過運河，有些在床第上叫賣的路販」（〈寶寶之書〉（左卷）），因此即使是北非的「海面突然暴漲千百尺，像人立的熊／但也只是嚇嚇我們而已。」詩人在詩裏不斷輕喚寶寶的名字，撫慰她的情緒，告知她，這不過是他刻意製造的想像世界，「不要緊的，寶寶／我們將在那尋獲安詳。」詩人與寶寶的關係，一直維持在極為親密的相愛領域：

寶寶，讓我們輕輕走下樓梯。
把睡前踢翻的世界收拾好
妳還留在地毯上的小小的生氣
把它帶回暖暖的被窩融化

寶寶還有一些嬌嗔的脾氣，詩人仍以更寬厚的溫柔去包容她，這就是寶寶與詩人的相待方式。1988年《寶寶之書》一書的出版後，「寶寶」可以說完全奠定了她身為詩人在創作上最完美的聆聽者地位，33首：

我的眼睛是多話的
它喋喋不休地望向妳
而妳的是善於傾聽的
隔著那許多人
遠遠地領首

寶寶總是願意聆聽詩人漫無邊際的幻想，在《寶寶之書》中，詩人亦給予寶寶一個比較清楚的身份背景（不過依舊是神秘的）：「我熄去所有星光等候／寶寶，然後我跨出睡眠的門檻，／到雪地上找尋幾乎不可能有的熊的足跡／果然我抬頭看見你好奇而帶睡意的／眼光／／請你指引我睡眠，寶寶」（71首）寶寶像

是一位獨自住在夢境裡的仙女，詩人遊歷夢境時的指引者，純潔無瑕的形象，因為詩人無意間闖入而感到好奇。淘氣的寶寶更跨越世俗的年齡限制：「妳俯身看見我已脹紅了臉 / 真要生氣了 / 趕緊現身…… / 那時我也許九十歲 / 妳正駕著滿天星斗去南方」(48 首) 就算詩人的年紀漸長，寶寶卻依然保持著青春迷人的風采。

另外，詩人亦創造出相對於之前「精靈」形象的天使，與精靈的愛情受挫之後，便另造一位溫柔甜美而又有點稚氣的天使長，得以彌補詩人自己內心的缺憾。關於天使長 Pon' ee 的故事，見於《傾斜之書》的〈哄 Pon' ee 入睡〉、〈唸給妳聽〉、〈幻想一號〉、〈幻想二號〉、〈幻想四號〉、〈幻想五號〉等篇。在〈幻想二號〉、〈幻想四號〉兩首，對她的外貌有生動的描繪：

天使長 Pon' ee，有一雙長腿，愛玩和奔跑，她整天糾纏著我，一會兒拉我去打棒球，一會兒拉我去摺紙船，半夜把我叫醒，觀賞她從北極帶回來的銀杏葉子：「嗯，很棒——但是現在——」「——看看嘛，它的顏色，全世界沒有一樣東西是這種顏色，可是在那兒在那冰天雪地的地方整整一座樹林都是這個顏色連周圍的空氣都是這個顏色我一走進去我的臉我的頭髮都是這個顏色——這是什麼顏色？」(〈幻想二號〉)

「我是家禽」天使說

「我有一對翅膀兩隻腳」

「而且我不喜歡當天使長，那表示你有很多個天使。」

我說：「妳是家禽，那妳的手呢？」

「我的手正很生氣地交叉在胸前。」她說。(〈幻想四號〉)

有著「天使」如此完美、神秘的形象護持，詩裡所發生的情節，當然也是充滿著不可思議的發展與想像，一隻天使撲翅飛往極冷的北極圈，摘取一片奇異的銀杏葉子回來，應該不是難事。詩人還娓娓道出天使長另一些略為瘋狂、頑皮的行徑：養了兩隻取名為 α 和 β 的貓、計劃建滑翔機跟蓋空中花園、以及經常慫恿詩人逃學去遠處玩樂。幻想系列之作，像是詩人一頁接著一頁紀錄的愛情日記，內容文字繚繞溫柔，款款敘述他與天使長平日的生活狀況。

天使長 Pon'ee 也是一位容易為了一些小事而流淚的女孩，詩人也在許多詩裏描述了天使長愛哭的特質。在〈哄 Pon'ee 入睡〉一詩：「來讓我把你安頓在被窩里。 / 不要苦惱 / 好像被雨夜擾斷冬眠的乳熊； / 我的袖子已爛熟地靠近 / 靠岸 / 搭載堅果和你甜甜的眼淚」詩人細心呵護躺在自己懷中的天使長，睡著時還流著甜甜的眼淚，眼淚應是鹹的，或許正因為她是一位得天獨厚的天使，連每一滴眼淚都彌足珍貴，甜甜的眼淚亦是幸福的象徵，在詩人努力維持的美滿生活，讓她不自覺流下幸福的淚水。另外〈唸給妳聽〉也是有流淚的場景：

我喜歡逗妳破涕為笑

哎哎因為妳的確

有些好哭

眼淚的大小，是不是和眼睛成正比？

淚珠的晶亮，是不是和固執成正比？

「不是，是和傷心」妳說

「這樣啊，」我睜大眼睛，很驚奇的樣子

我喜歡送妳花，和悅目的零食

喜歡妳在傷心的時候仍舊喜歡它們。

聰慧好辯的天使長與詩人進行一場稚氣又賭氣的小型對話，偶而還蹦出頗為趣味真切的道理，讓詩人不得不打從心底更加疼愛她了，相信大部份的男性，時常也會嚮往著如此美好的愛情生活。在〈幻想四號〉一詩，天使長依然流著晶瑩的淚珠：

……我擺出沮喪的表情，覷著她，果然，她不笑了，板著面孔，不知所措，眼珠一轉，眼睛明亮了許多，再一轉動，眸子更晶亮，甚至光芒都逾過眼睛的範圍——乖乖！我看見一顆成形了百分之九十的淚珠了，說時遲，那時快，它已經沿著弧度優美的粉頸滾落下來了。

詩人依然將眼淚修飾成愛情幸福的象徵。詩人總愛逗弄敏感纖弱的天使長，只為了再一次目睹完美無瑕的淚水。詩人在描摹各樣的女性形象時，隱然讓彼此

有可相互區隔的特徵，如夏天精靈與冬天精靈是不太會哭得像淚人兒的，而寶寶多半出現在夢境裏，當詩人的指引者。與第二類的女性形象相比，詩人亟力將寶寶、天使長與自己的相處情境，規劃如童話般情節，刻意避掉現代男女複雜的愛情問題，回到一種近似童蒙對未來愛情的期許，當然，這樣的愛情是虛幻不實，卻依然存在於男性的潛意識，幾近完美的女性與愛情國度。

經由與「寶寶」與「天使長」長期相守、相戀的過程，漸漸讓詩人肯定、信任愛情，而長久的戀情，終於走到幸福的下一道關卡，在《夢中書房》裏，詩人決意舉辦一場世紀的〈夢中婚禮〉：

也許儀式終將失傳
也許，童話已被廉價兌換
甚至也許，永恆既遠又不永恆
但是吾愛，這一點也不會
遲疑我對妳的承諾：

在《寶寶之書》的最後一首「我們把新娘帶到兒童樂園 / 並溫柔地吻她」詩人就已經有了婚禮的構想。而在〈夢中婚禮〉一詩，詩人更完整、堅貞地宣誓他的諾言，即使詩人仍然預設了未來可能會發生的負面境況（儀式、童話、永恆的價值都漸漸消弱不復存了），但他仍然願意為自己心目中理想的女性，付出真摯的承諾，並且送她許多龐大虛幻的聘禮：「一個廣佈森林、湖泊與積木的地球」、「一座城市」、「一座島嶼」、「兩座花園」、當然還有詩人自己「膾炙人口的詩作」，這些美麗、動人的意象，皆是詩人長期以來栽培有成的想像果實，原本是要送給冬天精靈而被拒絕，如今皆得到了完美的歸宿，而且還更豐碩。詩人甚至有生兒育女以及老年後的旅遊規劃：

我們將以甜美的情節重修族譜
為後世子孫屯積燈前故事
以略帶慵懶的寬容在孩童的基因裡
預藏良善與慷慨
—如果可能

我還希望屆時他們會贊助我們暮年的旅行

詩人在談愛情時，一直很少觸及到對於未來幸福生活的渴望，但是他終於找到一位願意與他共度一生的女子，甚至是勇於期待倆人的暮年生活。我們可以說這首詩延續著寶寶與天使長的形象，代表著詩人內心「阿尼瑪」的正面意義。

四、「在街角的咖啡座入神讀書」—與生活為鄰：

昔日羅智成筆下的女性角色大多都抽離了現實感，詩人一直深掘內在自我的情感意識，自然也刻意築起與現實疏隔的狀態，一直到近期《夢中書房》出現的若干女性特質，彷彿是與我們同在生活中的現實形象。《夢中書房》出現女性幾乎已經簡化成「她」或「妳」的稱呼，在形象上及性格上也漸漸淡化從前比較鮮明或對立的色彩，在詩人的筆觸下，彷彿多了一份純真、親近的感覺，一種略為真實、自然的生活美感，詩人要與她重新相遇、相知、及相戀，如〈木棉花〉(又一首)：

坐在對面，她向我描述盛開的木棉花

當散漫而興致高昂的遊行群眾

走過用心擦拭過的窗前

而端坐於高高樹柱上

沒有居留權卻毫無戒心地輝煌著的

木棉花

拋頭露面圍觀於林蔭大道兩側

那是我愛極了她的時辰

一個美麗聰明的女子因

過度用心而不惜笨拙

當她向我描述那些盛開的木棉花

我們緊擁著虛構的同鄉情誼

在冗長的清談中迴避正題
在未揭露的愛戀中
模擬
水手與海鷗或春天與騷動之間的親密

什麼會是生活中那陌生又善意的事物呢？
一朵朵簽證過期的火燄
映照在玻璃窗上
遊行的群眾在遠處也許又一次
推翻了一個無趣的政府
為了閃躲
話題
她向我描述已遊行到各個醜陋巷弄的
盛開的木棉花

她的身影彷彿就停在現實世界上的某一處街景，附近有一群遊行的群眾、有林蔭大道、還有一株株開滿整條巷弄的木棉花，這是多麼真實的感觸呢，讀者大概也會認為自己曾到過某些類似的街景，詩裏的「她」已不再是任何神秘或花俏的打扮，她與詩人在可能是一家頗富情調的咖啡館裡，對坐閒談（詩裡出現「坐在對面」跟「窗前」），詩人已不再向遙遠的幻想領地，去創造一名新鮮的女子形象，而是在身處的附近世界裡，開始去認識一名美麗聰明的女子，正如同詩裏所寫的「什麼會是生活中那陌生又善意的事物呢？」詩人終於回過頭來看看，這世界上還有沒有為他保留著陌生又善意的情感呢？她正用心、笨拙地向詩人描述那些盛開的木棉花，詩人正與她陶醉於尚未揭露表白的愛戀關係，美麗的女子輕巧地利用木棉花盛開的話題，而閃躲詩人充滿情意的雙眼。另舉〈夢中之城〉其中一段：

W 已經來到
在街角的咖啡座入神讀書
等我

她背對著廣場西側 S 的雕像—
那個上世紀最有文采的
市議會議長
在斜陽穿透下仍醞釀著當年
藝文創作和市政建設共構的童心與奇想

W，幾乎很少以女性的姿態在羅智成以前的詩作出現，今日出現在夢中系列，乎代表著詩人有意去重新轉變以前對於女性的形象塑造，我們見到的文字背景，便可感覺到詩人描述的是如同一般現實的生活狀況，選擇一處街角的咖啡座，然後一邊讀書，一邊等著邀約的對方，這樣的行爲，大概是在我們每個人的身上經常會發生的生活細節，詩人的書寫已進入了我們平時每個人皆能遭遇到的生活方式：

W 並沒有等很久
我到達的時候送她一本
剛出爐的詩集和一個臨時起意的吻
我吻了她許久
在侍者與鄰座訝異注視下……

詩人與 W 的當街親吻的動作，雖然令人驚訝，卻仍是在我們現今生活中容易發生的甜蜜、略爲瘋狂的動作，詩人要寫的是環繞我們周圍期待發生的愛情故事。另外在〈夢中拖鞋〉一詩，詩人以「拖鞋」這樣象徵生活的平凡物品，來表示現代情人之間的親密生活：

當我睡著時
它代替我下床、喝水、上廁所
等待妳的到來
只要妳來
穿上拖鞋
輕盈地在地板上滑行

我們彷彿就找到了最親密舒適的
相處模式

現代都會世代的物質享受越來越奢侈，但「拖鞋」是我們生活中最平凡不過的生活必需品，詩人藉由「拖鞋」在地板上的輕盈滑行動作，象徵著情人之間親密、舒適的相處模式，那樣無言又了然於心的動作，已經彼此熟悉且承認對方是真實地生活在自己身邊，就像是平時下床、喝水、上廁所這些行動一樣地自然，詩人說「它是我們永遠接通著的話機 / 當我們厭倦於甜言蜜語」，太多的甜言蜜語又過於虛假，我們只消一次平凡的生活相處考驗，情人之間的永恆是否禁得起那一點點的觸碰呢！？在〈夢中主播〉一詩裡，詩人創造出一位到了午夜三點，就會出現在 301 頻道的女主播，我們見詩的前兩段：

午夜三點
夢中主播在 301 頻道現身
為熟睡的世界播報獨家新聞
本台消息
今天有寒流過境
克里姆特心情壞到谷底
徐志摩下午在新月書店發表新作
DH 勞倫斯前往澳大利亞
基里哥回到佛羅倫斯

才晃著稍長短髮的夢中主播俐落
吐著一串串抑揚頓挫的柔美語音
使得她的神情顯得比播報內容
年輕且輕盈
像在朗誦文學作品
她似乎被自己所唸出來的字眼
感染著、激動著
宛如清點一份美好事物的名單

當我們置身於現代二十一世紀科技發達、資訊爆炸的社會裡頭，電子媒體的蓬勃發展，已讓我們逐漸泯除國界之分，讓我們不論時間早晚、或到任何地方、下了班回家後，打開電視隨便一轉，即能欣賞不同性質種類的新聞節目，汲取最快、最新的全球新聞資訊，年輕貌美的女主播仍是大多新聞台主要的播報條件。不過當眾多紛呈的新聞事件，不停地向我們耳目傳遞的過程中，我們是否同樣也得接受一些令人心煩意亂的雜質訊息，當今日發生的新聞皆是我們所煩惱、憎惡的負面事件，如貪污、家暴、綁票、槍擊、股票下跌等等，反而讓我們陷入了更深的焦慮與恐懼之中。但在這裡，年輕貌美的夢中主播所傳送的訊息則不然，她的獨家新聞充盈著文學、藝術等人文氣息，或許它們與戰爭、政治等重大新聞事件比起來，仍是微不足道，但是對於詩人而言，卻是他所關心的焦點，夢中主播柔美的聲音，宛如為我們朗誦世上最好的文學作品，詩人在柔情款款的語調，以及無具威脅性的新聞安撫下，而安心地緩緩入睡：

我在沙發上已疲困入睡
夢中主播似乎覺察到了
目光與嘴角笑意因記掛而收斂
深邃的眸中閃爍著
我在螢光幕前蜷曲的睡姿

夢中主播彷彿是為了解現代人疲困的心靈而誕生，藉由螢幕的色彩，為我們傳遞世界上尚有美好的現象等待發生。從前農業社會大概晚上八、九點就是民眾睡眠休憩的時刻，時至今日，在現代繁忙緊湊的都會生活，恐怕時常得到午夜兩、三點，才屬於都市人的真正夜晚，夢中主播就在此刻出現，陪伴著尚未闔眼的都會人們。詩人筆下的女性，換了新的方式，守護著詩人跟讀者的心境。

劉紀蕙在分析男性作家在作品裡頭與女性角色的心理交涉，有一段精深的論述觀點：

在男性作家的作品中，自我的理想形象與自我的矛盾時常藉著女性角色來

呈現。因為，在男性作家的作品中，男性是主體，透過寫作的自我投射過程，女性成為象徵符號，代表文化中男性所追求的某種特質。這些特質界定了男性自我的心理空間。而當這個時代與文化的價值系統與意義系統內產生了衝突，個體在取捨時面臨了矛盾，這個個體自我概念亦會產生分裂。男性作家便會創造出兩種對立的女性角色來代表那個社會與文化中對立或互補的價值指標。反之，這種將外界二元化的心態也顯示了主體自我認知的二元化傾向。¹⁸

羅智成筆下的女性形象其實相當富涵多變性，甚至是創造出多種對立、相斥的典型形象，詩人每一個都願意親近。她們不僅象徵著詩人內心所欲求的理想特質，同樣亦可約略代表世間普遍男性心理所發展的各式可能的女性典型。

詩人言：「就好像你所愛過的女子都將成為你的性格的一部份……¹⁹」，縱觀詩人女性形象的延變軌跡，我們了解到詩裏的女性「不再單純只代表另一種性別，而是詩人釋放自我的最佳途徑，當我們看見一個個不同的女性意象，事實上也正看見詩人內在自我的伸展、生命型態的變化。²⁰」詩人筆下女性的變化，也牽動著詩人性格的轉變和外界的看法。

少年時的羅智成，對於女性的想像，多半建立於對於「幻象」的執著與追求，在「中國古典詩中，總愛假託一個美人的幻象，來建立起靈光閃爍、美得絕對的理想世界²¹」，詩人以略帶神話性的夢幻筆調，捕捉她們的神情風采，我們也可以從中國傳統一些詩人身上，如屈原、曹植、李商隱等，尋到這一類神秘、夢幻的女神典型。詩人的少年情懷，其實亦深深擊觸到中國詩人共同的想像架構，這也是象徵著少年拒絕現實，擁抱浪漫懷想的特質。

接下來，女性從一團古典、神秘的氛圍，慢慢步向現代版多變尖銳的性格，詩人轉而展現出現代女性我行我素的風格，當詩人的人格思慮愈益成熟，不僅對自我的認知複雜，對愛情的認知跟疑惑亦越來越費解，女子代表著詩人面對愛情的無能為力，對自己內在的情感歸向也無法掌握。

¹⁸ 見劉紀蕙〈女性的複製：男性作家筆下二元化的象徵符號〉《中外文學》18卷1期，1989年6月，頁118。

¹⁹ 見羅智成《南方朝廷備忘錄》〈旅行比不旅行有趣的多—關於「TO GO」旅遊雜誌創刊〉（台北：聯合文學）頁230。

²⁰ 見張梅芳《鄭愁予詩的想像世界》（台北：萬卷樓，2001年9月）頁160。

²¹ 見黃永武《中國詩學思想篇》（台北：巨流，1983年）頁71。

再來，詩人又是全力以赴塑造出完美的情人形象，完全與上一類型相反，幾近童話般情節，象徵詩人天真、多情的浪漫情懷。最後，詩人願意回歸平凡的生活步調，回到現實之中，欣賞著街上來往的女子，她們盡是素樸、動人，偶而不經意，便悄悄發展出小型無害的情誼。

第四章、詩作的形式技巧

在第四章〈詩作的形式與技巧〉部份，筆者意在探討詩人在詩作中的創作形式與創作技巧上的展現與成就，共分四節，第一節〈變化的詩形〉，詩人早期《畫冊》在詩行的排設方面，極富跌宕巧變，接下來的幾本詩集，亦有幾首圖象詩作，值得我們注意，在文字的使用上，詩人有時也刻意尋找一些冷僻的字形，來達到陌生化的閱讀效果；第二節〈流動的絮語〉，意在討論詩人在詩裏的敘述方式，在詩人甚至自創「告白體」一詞，親自說明其特色，另外詩人還會藉由一些括號、引號跟對白等技巧，企圖營造複繁多端的敘述語調；第三節〈輕盈的意象〉則是深入瞭解詩人在意象經營上的特色，筆者以雨、苔、星跟鳳凰等意象為例，並發現到其形態與質地多偏向輕盈、神祕等特色，也因此可以解釋在閱讀羅智成詩作過程，為何我們總是容易感受到一些神秘、飄忽的氛圍；第四節〈動人的修辭〉，筆者希望能以修辭學的角度，研究詩人在修辭技巧上的特色與成就。

第一節、變化的詩形

一、詩行的變化：

我們應該要注意的是，詩人在詩句文字的排列設計，絕對是影響到我們對於閱讀、認識、瞭解整首詩作所欲傳達的訊息內容，一項相當重要的關鍵與幫助。羅智成早期在詩的形式鋪排上，受到徐志摩與方莘的影響跟啓示很深，尤其是方莘，因此我們可以在《畫冊》詩集裡，處處可見詩人將詩行句式排列得跌宕多姿，除了之前第二章第二節〈中外詩人的影響〉中所提到幾首與方莘相似鋪排的詩例外，聰慧思巧的羅智成，亦自行研發出其他更為趣妙的排列方式。現在我們大略介紹一下詩人在鋪衍詩句行列的精心巧思，我們先見〈九歌〉其中一小節：

他們說：「類似著疾病，無邊的你正是無邊苦海。時間

是怎樣僵持。」

卻連一個抗拒的姿態也無法架築

浪、沙灘、貝殼

咖啡屋。倦意

別打擾（碰傷）我，我什麼也不能接受

《畫冊》原本是一本直書形式（由右往左）的詩集，但因此論文是以橫書形式論述，故先於此說明。詩人設計出錯落多貌的詩行，其目的亦是順勢牽引帶動我們閱讀時該有的情緒起伏。此詩的排列，宛如一種無法抗拒的姿態，隨詩句層層遞落下降，另外也表現出沙灘與白浪之間，來往相互推移的舒緩效果，最後一個「倦意」，已是把全部的情緒降至最低，但最後一行「別打擾（碰傷）我」，語氣又突然昇高，彷彿戒示著眾人不得靠近，「我什麼也不能接受」一種相當堅決的姿態。同詩的另一段：

衣香鬢影，我只是平鋪著的桌巾

妳們是雪亮的刀叉

沒有那一秒那一個角度同屬我們

我的地平線 情緒 是的。

情緒

前三行詩句整齊排列，就像是鋪好的桌巾、刀叉，造成平行的視覺效果，一種奇妙的「角度」，而之後「我的」一詞又拉高詩行，主體的氣勢增強，但內在的「情緒」，卻如一片片無人知曉的私語，一節一節，緩緩墜落，呈現出一幅自言自語的狀態。而〈水瓶座〉其中一段：

而我病了

我的生命痛到指尖

那些關懷的人焦慮著。而這純粹是

屬於我個人的遭遇，無法分擔的，

因為所有的事件，都是在我體內進

行。我的生命此刻唯一的任務，那就是痛苦。我不知該如何應付這種無法駕馭的興奮，那無惻隱的，竭力外張的激動。我甚至不可抑制這無邊的情緒，因我的生命質和病已混在一起。我不能放棄痛苦。

前後詩句文字比例，鋪排得極為不對襯，後頭一大段的文字，以及全部奔瀉而出的那些無法「抑制」激昂情緒、焦慮等等，皆是累累沉重如石的負擔，惡意頑劣地勾掛在已脆弱不堪的指尖上頭，但卻又「不能放棄」的自虐性，無疑是增加「生命痛到指尖」那種劇烈的痛楚感與幾近無力的暈眩感。而〈水瓶座〉另一段：

那城
伸出一隻臂
攫取前方
那光線透過指縫
烙在枕上的只有陰影

此段在形態上，的確像是一隻手臂不斷地蜿蜒變形伸長。另外，我們要欣賞的是《畫冊》最後一首詩作〈花畔金泉〉，它的特色除了是整本詩集裡唯獨以橫書（由左往右）方式呈現外，內容更整整達七頁之長，而每一頁詩句的鋪排，猶如畫家點墨作畫一般，不拘一般的書寫順序，而是在一張四方白紙上，隨處落筆生姿，令詩意迸現，高度呈顯出詩與文字之間的繪畫性，今舉其中一段：

那些冷面的人驚訝著彼此雷同的面孔
苔侵的雕像
他奮力掙出魔綠

而致傾斜

冬是唯一能孕育的父親
他不曾斷傷過春天，他只站在後頭
他只是引他們出現，他們就任自凋零

他們就平靜了

一座沒有房頂的廢廈

蔓草是客廳連結至屋外的地毯
花是草的病態，窗下是碎玻璃
幾本潮濕破爛的童話

我走進落葉堆疊的我走進季節的角落 陽光斜射下一座涼亭緊閉如殿堂裏的神龕
檢討自己的感情生活，我改寫作： 我只想對我不去輕扣的門扉講話
我去捧吻妳波光中的臉，而 妳曾是我的引導者
我相當清楚 我不肯向妳大膽的要求
我將啜飲自己 但妳可大膽地向我要求
在彼此的馴養裏
從璀璨而黯淡，呵！是正途
當我們的心枯竭
我們被，最後，我們被荒棄
最後，只有我們這最後的一件事
是永恒的

新草
蔓草
枯萎

她的稚朗震驚我如
上次那特殊氣質的陌生幼童
背著它年輕的媽媽向我示意
那裏頭有最深沉的話語

冬天在林子裏展開他不分首尾的睡眠

觀上所示，我們可以發現一頁空間之內，竟可以鋪排出這麼多紛繁複姿的意境，各處皆有片段的詩意恣意伸展、揮霍，高度表現出詩人的巧思慧心，宛若臻至「詩畫合一」的境界。詩的畫面上下皆有冬季冷冽寒氣的層層覆裹，而偏低處亦有新草、蔓草交錯滋生。可惜紙張的長度有限，若詩人能將這七頁詩畫之作，設製成一幅古典雅致的長形卷軸，我們便可以當成畫來收藏，將之款款攤開，仔仔細細從頭觀賞一遍。

羅智成在詩形上面所營構出種種繁複的排列設計，大約停留在早期《畫冊》裡頭，一直到〈黑色筆記本 1〉一詩，才又見到詩人在詩形上作特殊的高低排列設計：

我總覺得在天空遙伺的
不論何時何地，是同一隻孤鷹
像個自始至終的神社
或類神社
或對我另眼相看的人
（會在最恰當的時辰確證了我
不堅定地信奉著的冷門的神社

或類神社……)

向高空的事物尋求牽強的關聯

因為我際遇平庸卻滿懷奇想

前後兩段內容有「天空」、「孤鷹」、「高空」詞彙，致使詩行高起，以達高聳之態。之後，詩人在詩形的鋪排上，大多較為規齊，無任何突出變化之狀，一直到《夢中書房》〈鎮魂〉一詩，再見詩人巧構妙思，將一棟棟「缺乏鐵質」的大樓給疊構出來，具視覺之效：

你徹夜被騷擾，卻始終沒有醒來。	你們看，
十層樓的破碎迷宮把你困在噩夢的夾層裡	整個島嶼在抽痛、蜷曲
或者，你被牆上的相框壓成最後一張照片	在傳遞、播報、哀悼、喧嘩與聚集
或者，你缺乏鐵質的大樓吞嚥，成為它	其力量宛如一個宗教的誕生……
糾纏的管線裡淤塞的血水	但不盡然
所有的可能都已腐臭、發脹	那只是種種美好的想像
不再可能……	對一個規模七·三強震的無謂抵抗

詩裡一連串長短不一「橫攔」的句子，在視覺上，實如一棟一棟棟相倚、搖搖欲墜的危樓，在閱讀過程中，立即造成傾頹、驚悚的效果。除了以上幾首詩作，在詩行的排列上有一些新奇變化外，詩人還有其它類型的詩形設計之作。如《傾邪之書》一首〈入冬前的雨季〉，為散文詩的體裁，分成三大段，整首詩最大特色，在於詩句內容無任何標點符號幫助我們進行閱讀，筆者茲引第一段：

1 入冬前的雨季他們來到閉幕了的博覽會所在地為了有一些憑弔的悽意和乖違許久的愛人相聚但鬧市里忙亂的再別離在他們美麗的憂傷里始料未及入冬前的雨季他們來到閉幕了的博覽會所在地為了搭車回到河港邊的公寓他們那終年積雪甚至時常雪崩的山谷故國已被敵人侵佔他們剛去示威但流落國外的就是他們兩人沒有人相信這麼一個國家的存在他們舉著牌子沿著冷落潮濕的人行道唱村莊裡的歌謠熱心的人相信那是一場精緻的保護生態環境的示威於是他們收藏起牌子決定順道經過力的食品店

買兩條麵包一瓶果醬回家縮在被窩里看書或接吻入冬前的雨季他們來到閉幕了的博覽會所在地市政府把休息的垃圾車都停放在Ω國館和U國管中間的空地上他們在Ω國館的屋簷下避雨口袋有一包廠的香煙他們都不抽煙廠已經許久沒到酒坊去了事實上以前的那些人都不再去了以前的那些人喜歡跟他們述說更以前的盛況說哪就是出偉大的出常坐的位子不靠窗但接受通洗手間的甬道出的時代太遠了講出一兩句雋永的名言就得到全城人的崇拜與傳頌事實上在現在看來那些急智的對白已經過時而且處處顯示出對人性與新知識的缺乏他們在屋簷下冷峭的屋簷下討論著對於出竟然就為這一時的成就產生的太自信的語氣和沾沾自喜頗不以為然雖然和大夥在一起的從前他們確是誠心誠意地想效法出當個自在學派的主腦兩更斜了他們抱著手臂縮著頭繼續興高采烈地大發議論套頭毛衣上的露水愈來愈多天色愈來愈沉甚至他們也不停地打哆嗦。

上引詩例，若再加上未引出的二、三段，其陣勢甚為可觀，讀者要像昔日中文系學生圈點傳統古文經典那樣，學習自行尋找其中的語氣的脈落轉折。陳巍仁認為，「去除標準符號的意義，最基本的還是要將作品『陌生化』，是對正規的散文詩作更進一步的『疏離』。這種擾亂讀者閱讀經驗的方法，將逼使讀者發揮更大的注意力，使閱讀得以繼續進行，與文本間的互動同時也更為頻繁。¹」或許詩人即是要表現出入冬前「雨季」壯觀的陣勢，一大堆排列得密密麻麻的文字符號，有如無數顆斗大飽實的雨珠，瀧瀧疾速而落，令人措手不及。在《擲地無聲書》有兩首特別設計的圖象詩，其中一首是〈春天〉：

叮叮叮叮叮，
叮時光的平交道叮叮叮叮叮叮
叮已降下了欄柵叮叮叮叮叮叮
叮一顆豆大的雨點突兀地叮叮
叮黑色列車正要南下叮叮叮叮
叮載著大量的煤叮叮叮叮叮叮

¹ 見陳巍仁《台灣現代散文詩新論》（台北：萬卷樓，2001年11月）頁189。

叮煤上滴著消融的雪水叮叮叮
叮載著前線下來的傷患叮叮叮
叮一堆不靈驗的預言叮叮叮叮
叮東北季風舊雜誌叮叮叮叮叮
叮和一二三四五六七八叮叮叮
叮八個空車廂叮叮叮叮叮叮叮
叮叮叮叮叮叮叮，叮叮叮叮叮
叮叮綠色列車正交錯而過叮叮
叮叮噴雲吐霧爬上坡叮叮叮叮
叮叮載著蠶與龍的幼繭叮叮叮
叮叮滿坑滿谷滿眼的花叮叮叮
叮叮一個願望一個失望叮叮叮
叮叮石化工業糟運車和叮叮叮
叮叮一二三四五六七八叮叮叮
叮叮八個空車廂叮叮叮叮叮叮
叮叮叮叮叮叮叮叮叮，叮叮叮
叮叮還有什麼會出現？叮叮叮
叮叮我們心焦地等待叮叮叮叮
叮叮探頭四望叮叮叮叮叮叮叮
叮叮兩方無車叮叮叮叮叮叮叮
叮叮我們偷偷穿越了平交道叮

丁旭輝分析這首圖象詩，說道：「詩的外形就像平交道柵欄放下時的景象，而大量複製的『叮』把原本長短不齊的詩行填補成整齊的長方形，在這長方形裡，『叮』的音符填滿了每一個空隙，使的這首圖象詩除了外形的視覺效果之外，同時也具體的重現了平交道周遭的聽覺環境。²」若是我們把「叮」去掉，整首詩其實還是可以讀的，不過某些語勢轉折處，還需「叮」字的輔助，如「叮時光的平交道叮叮叮叮叮叮 / 叮已降下了柵欄叮叮叮叮叮叮」柵欄降下時與「叮叮叮

² 見丁旭輝《臺灣現代詩圖象技巧研究》（高雄：春暉 2000 年 12 月）頁 170。

叮叮叮叮，叮叮叮叮叮 / 叮叮綠色列車正交錯而過叮叮」列車交錯而過的聲音與速度，前為舒緩，後為疾促，「叮」字的存在還是有其必要性。詩人的思緒團團圍繞在叮叮聲響之中，呈現一種難以排解的等待焦慮，以及無法看清未來景象的茫然失措。

另一首〈87年夏日寫下而未及修改……〉，詩人在第一節「稀落的雨點 / 在急駛的車窗 / 像不存在的貓卻留下了腳印」即點明雨景、車內空間，和「急駛」的速度狀態三項條件。接下來詩人繼以大量的「刪節號」，生動誇張地表現出雨滴因急駛的車速而猛烈拍打在車窗般的景象：

不合時宜的清醒，在喜宴中，必須躡足而行……

.....

但他們的聲量真大.....

你聽得見我說話嗎.....

這座城池需要.....

我說這座城市此刻需要一對.....

慈愛注視的目光.....

.....

但你確定這是我們的城市嗎.....

.....

.....這是我們的歷史嗎

在眾多的標點符號裏，「刪節號是台灣現代詩中用得最多、甚至能突顯個人風格的標點符號³」，在這首詩裏，詩人用「……」刪節號，把原本長短不齊的詩行，滿滿填補成一排規律整齊的長方形。刪節號的大量使用，在於強調車子急駛於陣雨間的過程，所造成的巨大的拍打聲響，亦讓車內的人在相互對話時，顯得吃力。如果我們要特別朗誦這首詩作時，恐怕得借助一些能夠表現出「雨勢」音效，以及說話者嘶喊出相當大的音量，將圍困在陣雨內的句子一句一句地解放出來，令人有一種情緒發洩的快感。

³ 見丁旭輝《臺灣現代詩圖象技巧研究》（高雄：春暉 2000 年 12 月）頁 269。

羅智成在詩形上的設計，除了早期較為複繁華麗，接下來在詩集裏也多半維持在一兩首詩作數量，來表現一些特殊詩的形式設計巧思，代表詩人在詩形技巧上的企圖心與重視。

二、文字的變化：

其實除了詩形的巧思外，羅智成對於文字的變化，也頗愛搞怪。接下來，我們把焦點縮小至詩人在字形上的變化。羅智成認為「迷戀文字本身就是詩人的基本特質之一」，「不止是它所指涉的對象，還包括它本身的形相、腔調、字質都是文學創作的重要髓質。」⁴羅智成感嘆著：「我們總是很用心如種花一般在種值我們的詞彙。而現在人卻有點粗放式地在用文字。」⁵羅智成不願意以粗魯的態度去斷傷文字本身的美感與特殊性，詩人對於文字有相當程度的依戀與細膩，在早期詩集裡，詩人偶爾會使用一些不常用到的字形，如〈花畔〉「花會謝的，當她枯萎時，她緊緊裹住自己／吻徧自己」、〈以吻為冠〉「那時她披的一襲長衫徧佈幾個山頭」的「徧」字通「遍」字，〈以吻為冠〉：「讓我在妳善妬的眉宇之下瞎了吧」的「妬」通「妒」字，〈黃昏課〉「花翻飛。堪孤館。」的「翻」字通「翻」字，〈入冬前的雨季〉：「但心思還急促著他滿肚子擬好的溫情的詞句」、「溜滑的走道和濕搭的雨具和急促的行人」的「忽」通「匆」字。而〈星星邨一八斗子夜眺九份〉詩題的「邨」字通「村」字。〈唐吉訶德像一致 W〉：「我站得夠遠／在地球的兩脇」的「脇」字通「脅」字；〈蒹葭〉「萬千燈燭殘留妳眼／搖才晃為波光」的「才晃」字通「晃」字；〈光之書〉「如妳也有憂思／請以妳的憂思加晃我的憂思」的「妳」字為「禰」的簡字。

其他還有一些生澀的文字，是一般人皆不會注意到，如〈以吻為冠〉「隱慳她拖袂而行的方向」的「慳」字；〈異教徒手扎〉「在趺行的季節中 妖嬈綻放」的「趺」字；〈翡冷之翠一雨中校園〉「雨絲和愁緒確已在髮 間緊密結合」的「髮」字；以及〈寶寶之書〉（左卷）「划過運河，有些在床第上叫賣的路販」的「第」字，這句話在龍田版原是「有些擺在床第上的路販」的「第」字，後來改成「第」

⁴ 見羅智成《文明初啓》〈美好的無奈—關於陳義芝的「不安的居所」〉（台北：聯合文學 1999 年）176、177。

⁵ 見〈簡嬪 vs 羅智成一在夢中書房遙望天涯海角〉張清志訪談紀錄《聯合文學》210 期，2002 年 4 月。頁 103。

字，想見詩人對這些細微處亦相當在意。甚至還有一些疑似詩人自創的字，如的〈夢雨傾軋〉：「月庸懶的貓進屋了，一些零碎的念頭還在遲疑」的「月庸」字（《光之書》龍田版）；另外〈離騷〉「在宮中佈滿釘鉤／阻絆我的衣」的「」字等等。

中國文字的生命已有幾千年的歷史歲月，但是它本身的靈活感與神秘感，尚未被現代人仔仔細細地注意與賞玩，詩貴獨創新解，詩人以種花來比喻文字的使用，對於文字的體驗感受，就像是盡力尋求各類新奇鮮穎的花卉品種，好好加以栽培種植，期待它能在肥沃的詩行之間，綻放出令人醒目的芬芳。

有些文字的變化，其目的在於引起我們的注意與關切，如花「翻」飛，跟星星「邨」，應是爲了造成我們在視覺上的特殊的感受，刻意延緩我們在閱讀時的速度，同樣亦造成具有「陌生化」的效果，一旦我們願意細心去追究，便會瞭解詩人所致力設計、營造的用心，如「翻」這個字，大概是因爲字體旁的「飛」字能夠充份表現出花朵的飄轉的視覺感，而詩人刻意不用「村」字，而用「邨」字，我想亦是希望營造一股陌生、疏隔的距離感與地域感，星星所居住的村落，必是神秘、非凡，不能以已沾有人氣的「村」字來作想像，而「才晃」字，亦是在詩作中常會見到的文字，詩人特意強調「手」的存在。另外有一些文字，雖然看似熟悉，但是其實並非我們所印象中所認爲的唸法，如床「第」跟床「第」，或是「趿」字。身爲讀者的我們，在閱讀過程中，是否常常對於這些細節處，容易憑藉著連自己都不太信任的常識跟認知，便以爲我們看動這些字形跟意義。

另外，羅智成也會嘗試前後搬動、顛倒我們對於一些詞彙成語的慣用唸法，如〈我們未來的酒坊的廣告辭〉：「關於那聲狼名籍的女子」的「聲狼名籍」；〈齊天大聖〉：「我是楚楚衣冠裡的潑猴」的「楚楚衣冠」；〈近午〉「在雜陳的菜蔬面前」的「菜蔬」；〈春天〉：「叮已降下了欄柵叮叮叮叮叮叮」的「欄柵」等等，詩人解開我們長期以來對於一些成語或詞彙一直固定、僵化的用法，讓這些詞語能夠活潑生機地重現。

詩人不論在詩行與文字、詞彙等方面，皆有他自己獨特新穎的想法與作法，且豐富變化的詩形，也讓詩人更能有效地傳達內心的感覺，以及加強讀者在閱讀過程中的接受程度。

第二節、流動的絮語

我將在流動的河水上
鏤下我的話語。

離騷

許多論者皆提及羅智成在詩作裏那獨特的敘述方式，如蔣勳言：「那詩質的來源是因為作者內心獨白的節奏本身引領了讀者進入一種寧謐的，可以觀看與省視自己的心境。¹」朱雙一：「詩人藉此構成了一種輕聲慢語、款款而訴，有如促膝交談的傾訴體風格。²」另外，張靄珠亦說道：「他是一個善於獨白和耳語的詩人，那語言因為如是精緻，以致無法吶喊，而自轉成一個繁複精緻的內在宇宙，他擁有一種談話語調：先是近乎自大的自信，繼之是不太確定的臆測，無疑這樣的轉折是詭譎的語言方式³」等等。

上述所提及的「內心獨白」、「傾訴體」和「耳語」等等詞彙，皆是眾人對於詩人的敘述風格，大致會有的感受與想法，而詩人在「創作」一文中，亦述及自己在詩裏的說話方式：「隱藏在告白體虛擬情境中的疏離與從容，偶爾透露理性者在介入時緊守自己的矜持。⁴」詩人其實也創造出一個專屬於自己所用的「告白體」一詞。不過，不論是告白、傾訴、耳語或獨白等敘述方式，都是需要有一個特定的聆聽對象才行⁵。願意聆聽詩人的告白對象可說是不在少數，如愛麗絲、寶寶、dear R 等女性角色，在《畫冊》裏，我們還可以找到其他願意讓詩人傾訴、告白的女性對象，如「以夢為冠」：

我病了，小恙。

¹ 見蔣勳「獨白—評羅智成的「夢的塔湖書簡」《聯合文學》3卷10期，1987年8月。

² 見朱雙一《戰後台灣新世代文學論》（台北：揚智，2002年）頁158。

³ 見張靄珠「夢境邊緣的語言—羅智成詩集「光之書」讀後」《出版與研究》45期，1979年5月。

⁴ 見羅智成《M湖書簡》聯合文學版，頁147。

⁵ 黃維樑言：「名為獨白，詩中的話，自始至終是由故事的關鍵人物單獨一人說出來的。聽者通常是特定的某某人或某些人。如果聽者是一般的讀者那麼就不夠正宗了。」見《怎樣讀新詩》詩中異品：戲劇化獨白（台北：業強，1989年）頁73。另外在《中國文學縱橫論》五四新詩所受的英美影響一文亦論及關於獨白的定義（台北：東大1988年）頁102~103。

妳來到花園，我正曬坐在石椅上聽兩顆樹在微風中發生口角

妳來得很突然，像別嫁後會有的那種關懷。

我太平靜了，也許是姿勢的關係。

「妳看，我就是這個樣子。」

我的確想讓妳傷心

我靜下來，想下一句話

詩人的聆聽者多半為女性角色，詩人彷彿得時常依靠著一位親密的女性對象，才能略為放心，細細織縷那一份來自內心曲折複雜的想法與情致，詩人甚至以「引號」的方式技巧，凸顯出說話聲音的力量：「妳看，我就是這個樣子。」但這聲音應仍是細微的，詩人只是稍微刻意強調一下他矛盾的情緒。在詩行遷迭的過程中，詩人輕輕喊出一個女子的名字，令整段詩語文字，似乎完全是獻給那一位神秘的傾聽者，而我們讀者閱讀它的動作，則宛若是變成了另外一個屬於第三者的位置，不小心窺探詩人與情人之間秘密往來的信件。

另外，詩人的告白體還有一個難以解決的問題，即是詩人與對象的距離究竟是當下的情境，還是事後懷想的狀態，而且詩人似乎也想微微掩飾著這份距離的長度，以達到他所希冀的「疏離與從容」效果，一種若有節制的情感柔緩抒發。一般而言，詩中的「戀人需要『缺席』，詩人才能書寫相思和戀愛的情傷欣喜。當詩把抒情對象遙遙拉開後，詩人的語調變得多情而溫柔，並且有著情詩慣有的淡淡哀愁⁶」，而我們通常在面對詩人的告白文字裡，也隱約感受到戀人不存在的**事實**：

Dear R：此刻我倍加想念妳

彷彿妳曾在某一農舍前，就是畜養這

些花朵

彷彿那些蒸散的顏色就是我們所認識

的第一個夕陽

⁶ 見李癸雲 不存在的戀人—以陳黎、楊澤、羅智成為例 《台灣文學學報》第4期，2003年8月。

話外：Dear R：我會作我最好的
因為我對妳的承諾是最好的

詩中「想念」一語，便是女子可能遠去的證據，「彷彿」亦加深時空的距離感，以及詩人與女子之間曖昧的情誼，女子的缺席，詩人才得以有效地書寫這份哀愁。不過在 那年我回到鎬京 ，卻又意外透露出其他特殊的敘述狀況：

那年我回到鎬京
路上遇到一些溫和，遲疑
年輕的男女祖先
「鎬京？」妳失聲而問
「就在那，」我知識中的陶器贗品

這首詩從一開始，一直是詩人獨自一人開口說話，一直到最後，才突然出現女性的聲音，原來她其實一直「促膝」坐在詩人旁邊，專心聆聽著詩人的奇遇，只是很多時候，在別首詩作裡是不出聲的。在 夢中之城 一詩：

這是我夢中的城市
正沿著我熱切的視線擴建
一旁傾聽的妳
隨時可以進來
讓我們相愛、
生活、創作
繼續未竟的文藝復興

詩裡「一旁傾聽的妳」一句，亦顯示出詩人與女子之間的距離是極為親近，就近在身旁而已。詩人敘述的對象總是豐富多變，且詩人敘述的方式亦是不拘一格，如詩人還會使用括號的方式，來補述自己內心的尚未說清的話語。一般在詩文中使用括號，亦是有補充說明的意圖與效果。在 情詩 一詩：

來呀！
我愛你（我想不出替代的話）
請照顧我的驕傲與創傷（我找不到
比交出它們更真誠的，表達）

詩人藉由括號，把想要再加以說明的情感補充在裏頭，一般而言，沒有括號的話，句子的脈絡依然可以進行下去，只是相信詩人內心應該還有其它的想法不得不立即說出，因為他不希望讓自己誠摯的想法，有一絲被人誤解的可能，詩人可以說是一層一層地兜出他內心的感傷，而這感傷是亟細密而綿長。另外在 壁畫—在阿里山 一詩：

但是，為什麼妳不恰巧是最知心的人？
我將更樂於和她在這兒啊
（我偷偷地想）
山
我們的山也回到了深處

詩人用括號把偷偷地想這樣的狀態給凸顯出來，代表著詩的前兩句，其實是藏在詩人內心的祕密與遺憾，不能給身旁站錯位置的女子聽到，而不自覺地將聲音輕柔傳遞到山的最隱秘處，典藏起來。我們再看 初冬記筆記 一詩：

一排排一排排
大量複製的波濤
從海弧線外無休止湧近
我閱讀消息
破浪前進

（鷗鳥只在極遠方出現
比夜空中的人造衛星更遠
近處，魚群和流網嬉戲）

我們總是在陸地詠嘆海洋
在航海日誌中供奉島嶼
島嶼的冬季太短
冰河易於腐敗

詩人在前後兩段之間，鑲嵌一段以括號形成的句子，用來說明在航行冰河的過程中所親眼見到目睹的景象，這裡的括號內容主要是精確描繪出客觀的現實部分，對於原本主觀意識強烈的詩，可增強它的畫面感，讀者彷彿亦深入到冰河奇境般真實地感受。在 西狩獲麟 一詩：

他的蹄跡帶寫翡翠交映
他在想些什麼啊？
(妳，妳又在想些什麼啊？)

他的眼睛裏是那種枝葉隱蔽的潛沈與
世襲的溫柔裏的貴傲
在雨中，如重重簾幕後一心不在焉的儲君
(在荒棄裏，妳曾是德行優美的女神
在那荒煙蔓草裏，我的寵妾)

之前我們所談到的幾首詩作的括號用法，其意在彌補正文的敘述內容與情感表達不足之處，但這首詩卻是同時擁有兩種不一樣的情感敘述，並行發展、時而交錯，「前者在追獵一頭『幼駒（他／麒麟）』，所有的敘述在正文中展開；而後者的對象卻是『妳』，所有的獨白在括號內綿綿傾訴⁷」詩人的心思分裂成兩條軌跡，更顯示出內心複雜多向的思緒情感，實在是無法輕易滿足於以單一的敘述方式來表達。另外 淵藪 一詩，則是同時以括號與引號兩種方式來延展詩意：

⁷ 見陳大為 虛擬與神入—論羅智成詩中的先秦圖象 《亞細亞的象形詩維》(台北：萬卷樓，民國90年)頁5-6。

而一切，便恢復它本來的面目
「最近，我重回深思，重回心靈的斗室。」
我甚至可以握著它，像握住
妻子眼裏的砂子
(關於她，我一直想為她編一則最美麗的謊言)

這首詩幾乎有三種敘述方式與情緒，第一種是原本即以文字性質的敘述方式，另一種則是以開口說話的方式，最後一句是更貼近內心深處，彷彿不該出現的情緒意念。類似這種敘述的詩作，若以朗誦或表演的方式去重新詮釋，說不定可以凸顯出詩人多變複雜的敘述層次。在引號的使用技巧上，筆者想再舉幾個例子，其一首是 提那城美神的碑文：

那時星光搖晃：
「聽哪！提那！」天空傳來聲音
提那城的女神抬起頭來，她就是全城的名字
她聽，而且微笑
她說
「我相信黑夜和愛」
在黎明時，她說
「我相信太陽和愛。」

人們在廣場角落將造
一個聽她講過話的人 一個詩人的胸像
那就是我
而我寫的詩將刻在她手捧的書上

詩人以引號的方式代表著女神親口開示的真理，但是凡是無法理解女神的說話的內容，甚至可能凡人沒有見過女神曾經開口過，唯有詩人才能準確地翻譯出她的預言，我們所見到女神的每一句文字「我相信黑夜和愛」、「我相信太陽和愛」皆是詩人翻譯的成果。在 父親 一詩第一段便是以引號的方式表現：

「我一直想為您寫首詩，
但是我們互愛的秘密
是不容被揮霍的家當。」

父親在世的時候，詩人的年紀還小，「也許心智還不夠成熟，雖然常想去多和他打交道，卻一直沒有好好把握機會。這成為我內心一種神秘的憂傷。⁸」現在他只能在詩裏，略帶遺憾的心情，表達他對父親的思念，所謂「子欲養而親不待」，詩人再以無法當著父親的面，親口說出對他那一份敬愛之心。因此引號內那一份無以為寄的話語，便格外令人動容。

除了上述形式多變的告白外，詩中的「對白」亦是羅智成時常經營的敘述模式之一，「在現代詩裡，大篇幅的對白運用更是不常見，可這卻是羅智成最拿手的把戲。⁹」如 問聃 一詩即大量以對白的方式，來鋪陳孔子與老子的淑世理念、表達各自深邃曲折的哲學思考、以及兩者不同的性格氣度。羅智成「對白」的技巧可能是自徐志摩身上承襲而來，「對白」的出現與作用，主要是製造出另一種異質的聲音，令詩的思維旋律能夠多出新的激盪與口味，我們見 對白致 W 一詩：

我們用喝剩的酒杯下西洋棋
可是當我有十二個王后十二個主教三十六個騎士的時候
你空曠的國土上只有一個寂寞的王一座城堡
「我還有一個貝德麗采」你說
一串星，把街道打扮得像翡冷翠
「那是她的胸飾
「你知道我只是個沒志氣的國王
我甚至不要認識她
我只要一座她星光下的堡壘」

⁸ 見 詩宇宙裡的一則傳奇 魏可風採訪整理，自由時報，民國 89 年 8 月 19 日。

⁹ 見陳大為 虛擬與神入—論羅智成詩中的先秦圖象 《亞細亞的象形詩維》(台北：萬卷樓，民國 90 年) 頁 17。

這首詩以對白的形式，帶出詩的情節性與情感，兩個男人彼此傾吐對於貝德麗采這一位神秘女子的愛慕之意，詩的末段其中有一句也透露出詩人內心的為難「我也一直很喜歡她，但你是第一次」因此，詩人似乎只能在一旁靜靜地聆聽對方以一種初戀的心情，興奮向他說著貝德麗采的美麗與高貴。

詩人的對白技巧，還造成一種詩意高低的效果，我們見 漲潮—野柳聽濤一詩：

「這些輕微的波浪和泡沫
也是來自那永無休止的
心臟、電廠嗎？」

「啊不
這是一種相沿成習的
喟嘆」

上述的對話，詩人彷彿營造出類似《世說新語》裏的柳絮才女謝道韞的機警對話，一句「大雪紛飛何所似？」發展出兩種高低不同的意境，從「撒鹽空中差可擬」到「未若柳絮因風起」，白雪之美，一經比較之後，整個意境便在後面那一句更形貼切。而羅智成先將浪濤所引起的波浪與泡沫狀態，比喻成「心臟」與「電廠」，不過這又似乎太過剛性的形容，不甚美感，還不如說它們皆是海洋「相沿成習的喟嘆」，傳遞著浪漫的無奈感。另一首 河口之星—夜馳淡水：

午夜
天空終於佔領了出海口
筆直的道路盡頭也是天空
「因此，地平線後
必是斷崖」
「啊不！」妳說
「今夜，獵戶座

將是我們客運的終點站。」

詩人認為地平線的盡頭是斷崖，有著恐懼的意念，但身旁的女子卻是浪漫地說，不如想像它是我們遊覽星球的最後一站，還來得更具神秘與美感，讓整片星空擁有童稚般無害的想像。

基本上，一首詩從頭到尾的敘述變化，皆是由詩人一人所全盤掌握，「告白體」是詩人最常使用的敘述方式，既是告白，則敘述的情緒自是繾綣深情，詩人複雜曲折的情思也能緩緩流露出來。另外，詩人亦時常運用著引號、括號、以及對白等各種不同的敘述方式，「填補了中文裡一貫缺乏時態的思考模式¹⁰」，交錯生動地呈現創作者內心那一片幽幽微光曲折的情感與詩意，「牽動讀者的思維與感受，隨著羅智成的敘述半沉迷的遊走¹¹」，他那款款流動的口吻，所經營的情調是極為輕柔舒和。

綜合上述，我們便可以清楚瞭解到，眾多論者對於詩人的敘述模式，為何會有相似的理解，詩人的敘述情調常是「精緻，以致無法吶喊，而自轉成一個繁複精緻的內在宇宙」、帶有一種「不太確定的臆測」的心態、常常只能夠「輕聲慢語、款款而訴」表達出自己內心複雜深蘊的意念，這些皆是蘊藏著流動意味相當濃厚的詞彙用法，更契合「我將在流動的河水上／鏤下我的話語」一語所呈現出的效果，詩人的絮語深情，正如流動不居的川河，只會往內心更幽謐處流去，而我們一開始總是無法捕捉到他時時遷變不定的想法，就算捧起，又會從指間流瀉而逝，你卻是明明聽到四周許多縈盪四周的悅音，我們隨著這些聲音，被詩人遷引至一整片有光透入的森林，舒暢自然。

¹⁰ 見林耀德《期待的視野—林耀德文學短論集》 羅智成論（台北：幼獅文化，1993年）。

¹¹ 見陳大為《亞細亞的象形詩維》 虛擬與神入—論羅智成詩中的先秦圖象（台北：萬卷樓，民國90年）頁10。

第三節、輕盈的意象

首先我們見「意象」的基本定義，意象即是「融入了主觀情意的客觀意象，或者是借助客觀物象表現出來的主觀情意。¹」羅智成在詩裡所經營的意象，其實是頗具個人的風格跟色彩。因此，筆者接下來想要提出幾個在詩人的詩作裏較為常見或特別的意象，如作為背景的意象：雨跟苔，天體意象：星，跟動物意象：鳳凰。

1、雨和苔：

「雨」在中國古典詩裏，是一項相當重要的抒情意象²。羅智成可以說是少數現代詩人中懂得善用雨來表達內心朦朧曖昧的情致³。幾乎每一本詩集，都可以見到為數不少的詩作跟雨的意象有關，詩人時常搭起雨水的佈景，潤澤文字詩句，令我們恍若沉浸在一片迷濛唯美的詩性情調。

我們在前面〈變化的詩形〉一節中，也曾介紹過幾首詩作，詩人是以符號跟排列的方式，來表達出雨勢淅瀝磅礴的狀態。我們先見《畫冊》詩集關於雨的意象，如〈版畫—雨中花園〉一詩：

在一個侷促的躲雨處
好多樂聲在我聽覺邊緣出沒
在一個以烏雲為頂的宮室內
有無數個鏡子
你從每個鏡子走出來

¹ 見袁行霈《中國詩歌藝術研究》（北京：北京大學出版社，2001年）頁53。

² 根據統計，《全唐詩》中關於雨的意象就有7000多處，見王長俊主編《詩歌意象學》（安徽：南京師範大學，2000年）頁209。

³ 另外蕭蕭亦提到一位女詩人，尹玲，亦喜愛雨的意象，「『雨』在亞熱帶、熱帶國家裡是令人深刻的天象，長久時間生活在越南、台灣的尹玲，對『雨』似乎有特別的偏好」，見蕭蕭《雲端之美·人間之真》〈論尹玲《當夜綻放如花》的戰爭詩美學〉（台北：駱駝出版社，1997年）頁101。

依舊是去年那種問訊
在這嗅覺不敷使用的氣候裏
整幅雨景只是一幕珠簾
掀簾而出的是去歲的雨景
我也聽到去歲的雨聲
在今年的雨聲裏

一般在文學作品裡，將雨聲形容成「樂聲」本無稀奇之處，但詩人卻說在今年急促的雨裏，聽到去年的雨聲，詩人又是如何分辨出今年與去年的雨聲有何異同？分別的應是詩人原本懸掛的往事，詩人將惆悵寄放於雨中，也許是去年同樣的雨景，發生一件令人難以忘懷的事件。詩中出現的鏡子與雨皆具有透明、映照的特質，甚至可以交錯出時空今昔的幻象。詩中的「你」，在每年若有相似的雨景時，便從詩人的記憶處出現，留下令人熟悉的問候。在〈異教徒之歌—八月一禁忌〉一詩：

在閣樓中的假日。雨中廊下的假日
掩面啜泣成濕淋淋的貓
我是最傷心的一隻

這一段有著多重的變化。「廊」指的是有屋簷的走道，雨水從屋簷上一排排滴落，如「一幕珠簾」的景致，詩的前兩句是一段轉化法，雨中廊下的假日，像一隻濕淋淋的貓，「假日」原本是一件值得愉悅的心情，卻讓雨掃興了，詩人把一個抽象的情緒生動地形容成一隻傷心的貓，而最後一句又是承接前面的轉化，詩人說自己是最傷心的一隻，他與走道、假日都成了全身濕透的貓，詩意交錯相疊，變化中見新趣，把詩人期待假日不得的窘態，表現得相當有趣。且詩人在詩形的設計上，藉由三行句子排列出同樣高度，製造出雨勢落下的圖象。另外〈黃昏課〉一詩：

校園像一冊雨漬的書
如果我霏霏地就是這一季的雨

我只想所有的花瓣上題下我的詩句

詩人將校園的雨景比喻成一本「雨漬的書」，相當富涵詩意，具有人文氣息的校園，孕育出多情浪漫的詩人，詩人亦隨著多雨的校園氣氛，成為其中一片霏霏的細雨，他不需要實際的紙筆文具，因為雨絲便是他敏捷的詩筆，而校園裡每一朵嬌嫩的花瓣，即是他的文思泉湧的紙卷。

另外〈神仙飲酒作品一刻羽之歌〉：「我睡在雨織成的被窩裏」一句。雨對詩人而言，是一種必然存在的背景，詩人渴望在細細陣雨之下謀求互動。在《光之書》的〈奧義書〉一詩：「整個雨季，我們在此渡假，睡著了所有住戶，這多雨靠海的庭園。／當我醒來風滿樓。寂寞是件令人喜極而泣的事。」一般人渡假都希望能有個晴朗的天氣，惟有詩人選擇在「多雨靠海」的地方跟「雨季」時節，感受「喜極而泣」的寂寞，詩人為了提煉內心純粹的寂寞，選擇在雨季渡假，躲避渡假的人潮，所有住戶皆已沉睡，只有他慢慢欣賞著雨季景觀。另外在《傾斜之書》〈翡冷之翠—雨中校園〉整首詩沉浸在雨勢的緩急變化下：

在我們決定穿過木犀花，跑到對話的白千層下躲雨之前，雨絲和愁緒確已在髮間緊密結合。我們的速度，漸被解放出來，我們的步履、脈搏、與笑聲的醞釀，都快得突兀。

之前天空或許已有預兆，但突然落下的雨，還是容易讓校園內的學子措手不及，尚未醞釀好即將落雨的情緒，全都被驚喝出來，來往的人群交織著愁緒或笑聲，形成一幅生動有趣的「雨中即景」，詩人把因雨勢突至所頓生的情緒與動作，捕捉得十分切意。

而在《寶寶之書》裏，詩人盡量把雨量轉小一點，如第13首：「下小雨時，請接近草地……」，慢慢享受小雨的精心提煉，幽幽散發出青澀香醇的草地味。第7首：「城裡靠山邊的這兒／下著小雨／寬敞的路邊是／種不活的行道樹／還有被人們遺忘的開學典禮」，「靠山邊」表示地域偏僻，「開學典禮」是一個相當有趣的用法，因為開學典禮是要經過一段寒假、暑假的時間才會有的活動，所以暗示著「這兒」等候雨水已經有一段時間，先下一點小雨，給予一些滋潤，好喚醒大自然的觸覺，「小雨」賦予大自然蓬勃生機，就像是個小校長，「不忘」主持

大自然的開學典禮。94 首「雲層低霾的日子 / 地球四周正下著小雨 / 我們在地球上的露營也接近尾聲 / ……」整顆地球皆下著小雨。仔細思考詩人跟雨的互動其實是極微妙的，有觀雨、聽雨、淋雨、躲雨等等，詩人總是因雨生情、愛雨成癡，詩人會隨著不同的心情製造出不同的雨勢。

在羅智成的世界裡，雨總是不停地下，有時候也是下得讓人心慌意亂，整個世界氾濫成災，如末日到來，見《黑色鑲金》78 首：

大雨一直下
竟然把整個島嶼溶解了
我燈光依舊明亮的床鋪
漂浮在氾濫的河床上，
無數亮著檯燈的書桌
也繞著洄流打轉
像圍捕海嘯的憂鬱漁船……

大雨不停的年代
我把妳帶進被窩
在鐘乳岩支撐的
夢的洞窟裡
忘情刻鑿我們袖珍的文明與情話……

在這首詩裡，詩人將雨量轉大，而且還不打算關掉，雨已經下了一個年代那麼長，豪雨成災，要把整個世界都逐漸溶解掉，只剩下詩人一張燈光明亮的床鋪為據點。外頭的文明已慢慢流逝殆盡，而詩人卻在夢的原始洞窟裡，與情人一同策劃下一個年代的文明與情話。

另外與雨絲極為密切相關的意象，即「苔」，苔亦是在羅智成在詩中時常見到的意象，苔是藉由雨水的潤澤滋養而生成的，只要微微細雨，便能暈染一片苔意盎然。

「苔」基本上具有潮濕、陰涼、碧綠、潔淨等特質，苔亦象徵著不染世跡塵情的物質，成為詩歌所取材、吟詠的對象，青苔入詩，主要是暗示人煙罕至、幽

僻深邃的靜地，以及造成一種疏隔絕離的效果⁴。我們先見《畫冊》其中〈流蘇墜地〉一詩：

未曾被人聞及的泉聲，在我們所處的每個角落每個牆角發出歎服。從眼角，再過去，再過去，一片苔綠微寒。牆間狹巷，不見花開謝，有一段時間卻被醞釀起來。

張潮《幽夢影》言道「山不可以無泉，石不可以無苔」，即認為苔是觀看山林風景不可或缺的美感物。詩裏「一片苔綠微寒」，恍如隔世，連時間也都醞貯起來，呈現出一幅岑寂靜止的永恆境界。而在〈詠懷〉一詩裏，詩人又換成了另一種角度觀賞苔的美感特質：

我一腳踏進水窪，一手扶向敷苔的樹幹
那新綠的苔絨，是在入世以前的那種新

前一首的苔呈現出靜態的美感，在這一首詩，苔成了時空流遷的見證者。詩人觸摸著新綠的苔絨，說那是前世就已經存在許久的「新」，看似矛盾，但卻可以說是精確捕捉住苔的生成特質，苔可以藉由雨水濕氣的潤澤，永遠保持新意盎然，那樹幹上的敷苔，雖然宛若初生，其實早已是和樹幹同樣的年歲。另外〈水瓶座〉一詩：

雷聲、哦！他們嗜食聽覺
在泥濘中尋獲的赫然是我年久失修的雙蹄
如今我只能隔著青苔摸索妳
隔著雨愛妳

雷聲、青苔與雨水共同連結成隔離的狀態，雷聲奪去詩人的聽覺，詩人彷彿圍困在其間，不得而出，只能徒然回憶消逝的愛情。在〈光之書〉其中一段，苔依舊包含著時間「久隔」的意涵：

⁴ 見侯迺慧《詩情與幽境—唐代文人的園林生活》其中一節〈論苔的美感與造園運用〉（台北：東大，1991年），頁243~249。

過了苔侵的噴水池，一片蔓草半掩的石版地，上了石階，穿過無窗無穹的樓墟。叢莽盡頭鬧區中心，和盎然生氣如此接近而年代久隔。它殘存在黃昏的寶座上

詩人常以「苔侵」一詞，表達他對苔的簡明感受，如〈花畔金泉〉「苔侵的雕像」、〈奧義書〉「苔侵的冥想，由於它們從不因雨關閉」、〈問聃〉「苔侵的舞雩和年久失修的彩虹」、〈說書人柳敬亭〉「倚著苔侵的牆墟」等等。詩人以「侵」字作為青苔蔓延生長的沉默行動，令人感到新意。在〈幻想一號〉「山前午後常飄雨。急流下階，清翠的午夢，在一陣枝葉搖曳中，輕叩苔階上的門。」「常飄雨」完美的生長條件，自然造成「苔階」的形成。在《寶寶之書》74首，詩人回想起童年居住的空間，苔亦不曾缺席，「厚厚的青苔釀著紅磚的幽香」烘襯出一片古樸柔美的感傷情懷。

以上種種詩例，皆表現出詩人在詩意造景上的設計美感。詩人對空間的嚮往多是處於一種僻靜幽深的氛圍，青苔可以說是一種極能同時表現出時間與空間雙重特質的意象，時間的長久的擱置，以及視覺空間的侵據，引發出詩人對於時空無形遷變的真實感懷。

詩人也捕捉住苔的濕滑易跌的特質，如《寶寶之書》75首「那時我跌坐在天空的苔蘚上／目送羣羊遠去／夜撤走了梯子／星星的潮汐也將帶走我對你的思念」將雲層形容成如青苔般濕嫩軟滑。而《黑色鑲金》45首：「苔蘚／讓／幾隻復活的麋鹿／再度跌進深谷」好不容易爬起又滑落的滑稽動作。

2、星：

「星」的意象亦是羅智成極力經營的意象之一，奚密在〈星月爭輝：中國現代詩「詩原質」初探〉一文中，便探討星源意象在詩史上突起的狀況：

相對於月的衰退，我以為「星」是現代詩所建立的一種新的「詩原質」。星在古典詩中當然也常出現，早在詩經中就有「嘒彼小星，三五在東。肅肅宵征，夙夜在公，寡命不同。」杜甫亦有「星垂平野闊，月湧大江流」

的名句。然而除了寫景詠物之外並沒有什麼深意。到了現代詩人手中，「星」正如一顆初次發現的星體，脫穎而出。⁵

奚密言：「星在現代詩裡蘊含了豐富、多層次的感情。詩人憧憬它的孤獨絕世、永恆光芒、一面表現了對崇高理想的嚮往與執著，一方面又同時流露出寂寞感傷的情懷。⁶」不過奚密所引證的詩作，以新文學時期的冰心、徐志摩、到之後楊喚、楊牧、痲弦等人為例，文中並沒有提到羅智成，有些遺憾，羅智成對於星的意象使用，其實是相當獨具特色。在《畫冊》詩集裏，詩人曾說自己是一位「以星築堡」的臨溪詩人（〈髮際〉），他不愛熱情、光芒四丈的太陽，不愛陰晴圓缺、豐富變化的明月，只願與光源微弱的星光相伴。在〈備忘錄—由儀〉詩：「我是唯一不閉眼的星／疲倦撫摸著愛麗絲坐過的靠椅」，詩人化身一顆為愛情而寂寞閃爍的星星，遠遠思念著生活在地面上的情人。〈鬼雨書院〉一詩：

即使在我們相悅的時候，仍須穿越幾重
虛虛實實——情慾可否流傳久遠，像那些星星？
那些星座，圖象化了，點燃他們所有最亮的星

詩人將倆人的愛情寄託於遙遠的星空，明暗閃爍的星光，就像是詩人的愛情虛虛實實，卻也是永恆啊！只要發現到最亮的那一顆星，詩人就心滿意足了。星亦象徵著詩人過於細微的情思，就如天上那些星星一樣，容易為人所忽略。

星星在詩人早期的創作裏，如〈異教徒手札〉所言「就如星星是不可觸及的」一句，對於星星的視覺概念，普遍亦是一種遙不可及的天體意象，詩人寂寞的心境與情意得要費力去傳達，也因此如同奚密所說的，星星代表崇高理想的嚮往與執著，一方面又流露出寂寞感傷的。

詩人對於星的意象使用，一直要到《寶寶之書》才算是真正開創出與昔日全然不同的新穎、趣味、別致的風格表現。一反突破從前星質慣有的邈遠、淒清、孤冷的特性，轉變成生動鮮明、活潑自在的開朗色彩。《寶寶之書》整本詩集，

⁵ 見奚密〈星月爭輝：現代漢詩「詩原質」舉例〉《現當代詩文錄》（台北：聯合文學，1998年）頁52。

⁶ 見奚密〈星月爭輝：現代漢詩「詩原質」舉例〉《現當代詩文錄》（台北：聯合文學，1998年）頁77。

可以說完全以閃爍的星光作為我們床頭的照明系統，我們見第 9 首：

他是為眾人擁戴的人但他不喜歡我
但有一顆下凡的星星
偷偷和我戀愛

「他」往往象徵著大眾的身份地位，通常是「詩人」所希望被認同的對象，在這首詩裏亦是如此，我並不為他所重視，不過沒關係，詩人說會有一顆偷偷下凡的星星，將要和自己相戀，詩裏「戀愛」的行為，即代表兩人彼此接近、心靈契合等親密的意涵。19 首：

我緊緊在口袋裏握著
一顆昏昏欲睡地發光的星星
興奮得像無頭蒼蠅—
這舉世無匹的幸運毫無用處
因我連炫耀它也捨不得
啊，
我擁有
一顆不可告人的星星

詩人的口袋裏，偷偷藏著一顆昏昏欲睡的星星，詩人是如此地興奮，卻又不敢告訴別人，詩人相信，擁有星星就像是擁有幸運，雖然「毫無用處」，因為星星是無法用現實物質的衡量去取代，詩人很開心擁有它，就像是擁有一件不能其他人說的祕密，他害怕如果這個祕密被發現了，幸運就會消失了。在 25 首「童年我有一次 / 錯睡進顛簸的 / 一輛急駛的大卡車 / 一車暈車的星星」詩人甚至虛構一段充滿星光的童年記憶，急駛行進的大卡車裏，擠滿了一堆暈車的星星，它們要偷渡到哪去呢？星星在詩人創作裡變得親切可愛，一閃一閃偷偷溜到人世間來，與詩人相遇，在 26 首，：

掉在海裏

那是一顆溶於水的星星

光暈了開來

詩人奇想著天上的星星若是掉落在海中，成了一種溶解的狀態，挾帶著想像不到的光芒，把一大片海洋暈成亮澄澄的色彩。46 首：

星星一路跟著我們

一直到家。

星星回到昨夜以後

我才想起忘了要它留地址。

星星是詩人夜晚的玩伴，甚至一路上仔細保護我們回到溫暖的家。詩人像是書寫童話般，極力述說星星親切可人的一面。「回到昨夜」跟「留地址」的動作，彷彿便是追求「永恆」的一個具體動作，詩人忘了跟它要地址，不知昨夜的星星今晚是否還會再出現一次。

詩人大幅改造星星原本的形象特質，以及亟力拉近讀者與星星的距離，昔日有李白的「對影成三人」，而今日詩人與星星的關係亦是如此地親近，如朋友玩伴一般，令人歎羨不已，詩人怕我們不相信，因此一直堅持說「我們是真正擁有過星星的 / 不像那些耽於幻想的人 / / 我們在它下弦的地方 / 有個巨大的停車場 / 甚至我們還擁有 / 失去它之後的 / 憂傷」(24 首)

3、鳳凰：

「鳳凰」在中國傳統文化裏是一隻象徵祥瑞的神獸，《說文》道：「鳳飛，群鳥從以萬數。」指出鳳凰的尊貴，而《莊子》〈秋水〉言鳳凰「非梧桐不止，非練實不食，非醴泉不飲」，一種潔身自愛的生活習慣；在《山海經》則言：「有鸞鳥自歌，鳳鳥自舞。鳳鳥首文曰德，翼文曰順，膺文曰仁，背文曰義，見則天下和。」(〈海內經卷十八〉) 鳳凰更象徵著德、義、禮、仁、信五種高雅、超然的品性與情操。因此鳳凰基本「具有雙重象徵意義，就個體言是高潔的意象，就整

體言是天下和諧的表徵。⁷」古之傳聞，鳳凰若是翱翔在世間，便是代表著宇內太平，神鳥乃應德而來，因此孔子曾言：「鳳鳥不至，河不出圖，吾已矣夫！」（《論語·子罕》）即是感嘆自己今生恐怕沒有機會能夠親眼見到鳳凰翱翔的姿態。也就是因為鳳凰的稀奇珍貴與崇高的德行，使牠對於中國詩人的象徵意義便格外特殊重要，如詩人李白的〈登金陵鳳凰臺〉：「鳳凰臺上鳳凰遊，鳳去臺空江自流」，亦對這古老唯美的神獸傳說，懷著一股莫名寂然的憧憬。

鳳凰在古典詩出現的次數不少，不過在現代詩裏卻是不多，而羅智成對於鳳凰似乎有著特殊的喜愛，我們竟可以偶爾瞥見一隻來去無蹤的神鳥，靜靜棲止於詩人的詩集裡，我們見《畫冊》〈流蘇墜地〉一詩：

墟林已拱，石池盈綠
以一磚一瓦一絃一柱揣測者
昨夜，我所夢的曠地金樹
台荒池冷。
一隻白羽金冠的鳳凰在台前專注舞一曲
我告訴妳這些，因為昨夜已迢遞了。
我卻仍執著於飛簷的凝睇：
翻遍雲頭，沒發生的事，年年來。
年年等待

「墟林」、「曠地金樹」、「台荒池冷」，帶出了詩人對於鳳凰所居處地域的想像，荒涼岑寂，稀有的「金樹」代替了古之「梧桐」功用，加以凸顯出鳳凰品種的珍貴，詩人亦描繪出鳳凰的形態，「白羽金冠」，相當優美麗質的色彩，獨自專心地高歌一舞。鳳凰剛開始對詩人而言，仍是要靠夢見的，是要年年耐心等待的、是要翻遍雲頭去找尋，而且還可能是永遠不會發生的奇遇。在〈鬼雨書院〉：

當一隻昆蟲大小的鳳凰停在我掌中
我呆住了，C

⁷ 見李正治《至情祇可酬知己》〈李白登金陵鳳凰臺〉（台北：業強，1986年10月）頁173。

我不知道對於他的意義，我知道對於我的意義。

……

那被誤認為飛蛾的神社給予夕陽無助的一瞥

剎時他僅能攀附在某一道餘輝上

呵，去——他像我一樣，去抗拒夜，呵，夜

以所舉的雨、苔與星的意象，皆屬於輕盈湛然的意象特質，雖然鳳凰並無任何人真正見過，但我們仍可藉由一般鳥類的實際形體去想像也差不多，卻沒想到鳳凰竟成了一隻如飛蛾大小般精巧的身軀，棲停於詩人的掌間，鳳凰願意讓詩人目睹牠的形體（連孔子都沒見），象徵詩人的行誼、風範為牠所肯定。詩人自認為與鳳凰同樣，以自身的光耀去抗拒夜晚的來臨。接下來《寶寶之書》14首，亦出現鳳凰的蹤跡：

鳳凰不飛的時候

像窗簾一樣

棲停在落地窗前

風吹的時候便消失不見

只剩窗簾

《寶寶之書》是一本任何夢想都可以實現的魔法書籍。因此我們自然能夠瞥見鳳凰短暫的身影。鳳凰若無其事般，棲止於落地窗前，彷彿是一件多麼悠然自在的際遇。詩裏的鳳凰，體態應該仍是嬌小玲瓏。鳳凰在羅智成的手裏，偶爾可以不用背負著傳統中國所賦予的美德象徵，只是寧謐安祥地隨著和風，輕啄著牠一襲美麗的羽毛，為我們帶來一種「和諧」的美感畫面。詩人在描繪鳳凰的行止時，總是有一股心靈充實的滿足感。

在《擲地無聲書》中〈徐霞客〉一詩，詩人扮演「徐霞客」這一中國歷史角色，想要在現實的高山遠水之間，尋找著我們的祖國是否真的有這麼一隻神奇、珍貴的鳳凰：「——你可曾見過這麼一隻鳳凰／練唱，在祖國某僻靜的深山？」中國的土地萬里遼闊，又有誰敢說自己皆親身勘驗過每一寸的中國，說不定鳳凰一直都隱匿於我們尚未勘察到的某一處深山裏。而在〈離騷〉一詩：「你怎能只給

鳳凰一尺山水？ / 你怎能只給恒星一個夜晚？」鳳凰與恒星的意象，皆是代表楚國詩人屈原高潔的情操與品格，羅智成以詩感慨僅僅一尺的山水，如何能讓彩翼的鳳凰展翅高飛，盡情旋舞牠華麗的軀體，而在〈李賀〉一詩，羅智成形容李賀是一隻病了的鳳凰：

像隻痢疾的鳳凰
撐不住自己的華麗
在不適當的時地
盲目飛舞啊你
歪斜的詞句。

鳳凰原本是一隻「非梧桐不止，非練實不食，非醴泉不飲」，擁有高度潔癖的神鳥，可是如此珍貴敏感的體質，以及一直無法找到適合的環境，使牠再也撐不開原本華麗的雙翼，更遑論飛翔。此處生病的鳳凰，乃象徵著詩人李賀橫溢非凡的才情，無法在現實的世界上盡情發揮。

詩人在意象上的經營，如雨、苔跟星，多屬於輕質的意象型態，輕盈飄然的特質，自然也暗地為我們織繪出層層深邃神秘的詩意氛圍，令詩意的發展更趨不確定。且詩人所使用的意象類型，充份表現出詩人在物象上的細心觀察，願意深入捕捉，詩人不僅盡情發展意象本身原有的內在本質、特性，亦會多費巧思，試圖改變意象原本涵義的局限，賦予我們更豐富多樣的閱讀感受。

第四節、動人的修辭

一種冷靜的修辭學，不就來自冷靜的觀點嗎？

一種冷靜的修辭學，不是也可以建構出冷靜的觀點嗎？

一種冷靜的修辭學，不就是熱情的理則學，

或因此而更冷靜的理則學嗎？

《亞熱帶習作》序

羅智成相當重視創作的「技巧」方面，所謂的「技巧」，大部份仍必須涉及到一個「修辭學」的概念上。「修辭」並非只是被拿來當成課堂上教材練習時的寫作例句，或是用來點綴裝飾文字門面的東西。羅智成認為修辭學其實是可以建構出一種觀點、甚至是一套理論，這與 Jonathan Culler (卡勒) 的觀念不謀而合。卡勒認為「修辭學的基本概念就是，語言有其基本結構，這種基本結構是各種話語的基礎，並使它們產生意義。」並以「比喻」為例，說明比喻是一種基本的認知方式，亦是語言與想像的基礎，(我們通過把一種事物看作另一種事物而認識它)，甚至比喻也可以傳達細微複雜的見解，甚至可以傳達一種理論¹。卡勒談到修辭學與詩學、詩歌的關係：

詩歌的隨心所欲性中包括了它對理論家自古典時代以來所謂的「崇高」的強烈追求：這是一種超越人類理解能力的關係，激發一種敬畏或強烈的情感，給說話人一種超越人類的感覺。不過這種超驗的熱烈追求是與修辭手段相聯繫的。(頁 82)

詩歌追求的是一種超越人類理解的境界，因此，所用的語言文字也必須要有超越人類感覺的效果，視創作者要引領讀者進入一種敬畏或強烈的情感。卡勒再舉雪萊的「哦，你吹舞我如波如葉如雲吧」一詩句與誇示法為例，他說：「誇張

¹ 見 Jonathan Culler 《文學理論》〈修辭、詩學與詩歌〉(李平譯，牛津大學出版社，1998 年) 頁 76~77。

手法要整個宇宙聽見你的聲音，並且按照你的要求去行動。說話人以這種方法把他們自己作為超凡脫俗的詩人，或者充滿幻想的人：能夠與大自然對話，而且大自然也會對他做出回應」（頁 82）因此修辭的表現，其實是幫助讀者進入創作者的心靈世界。

羅智成在《夢中書房》序道：「空想或幻想被世故的人視為幼稚、濫情、徒然，而文學創作者也因此小心翼翼地把它限制在最微不足道的表面修辭層面。這大概也是目前詩壇始終找不到撼動世界的動能的原因吧？」羅智成認為修辭尚未真正發揮它的功力，而它的最高功力，即是具有「撼動世界的動能」。羅智成長期鍊字淬句的努力，讓林耀德不禁稱許他「在詩的諸要素中，修辭和造句是他驚人的魅力所繫²」。當羅智成主張創作者要精確地分化、表達各種繁複的情緒或情感同時，其實就已經進入了所謂修辭技巧的用法。羅智成說「我找到的原則是美好的思想就是最好的修辭」，美好的思想，無非是要靠最好的修辭去烘托出其意義與價值。今筆者大致以比喻法、擬人法二者為例，探討詩人在修辭藝術上方面的努力。

一、比喻法：

簡政珍言道「比喻是意識的產物³」，便是認為比喻乃是我們對於周遭事物一種基本的認知方式。沈謙談到「比喻」（譬喻）法有四點原則：1、喻體與喻依在本質上必須迥異，不宜太相近。2、以易知說明難知、以具體顯現抽象、以警策彰顯平淡。3、切合情境、要神似。4、富於聯想、意蘊豐富⁴。雖然比喻法注重要神似、切合情境，但喻體與喻依的關係其實又不宜太相近，以免讀之了無趣味，正所謂「比喻先受制於規律，再打破該規律⁵」，這是詩創作的基本原則，要富有新鮮感，詩人必須要善加運用強大的聯想力去構思、捕捉新鮮、尚未開發的綰繫效果，製造出更多新奇有趣的詩意韻味。

我們接下來即舉幾個詩例來說明，在《畫冊》裏，詩人常以比喻法來形容女性種種妍姿美態，如〈以吻為冠〉「她就這樣揮霍她的容貌嗎 / 像花第一次擁有

² 見林耀德〈微宇宙中的教皇〉《一九四九以後》（台北：爾雅，1986年）頁116。

³ 見簡政珍《語言與文學空間》（台北：漢光，1989年）頁133。

⁴ 見沈謙《修辭學》（台北：國立空中大學，1998年）頁2。

⁵ 見簡政珍《語言與文學空間》（台北：漢光，1989年）頁133。

翅膀」、「用有清晨寒意的眸子流淚 / 像剝落的花瓣」、〈備忘錄—由庚〉：「而她上半身滑落床下 / 像個翻倒的花籃」〈以夜為冠〉「菊開如輓，妳步出如某字的墨姿」等等，將女性每一項細微的動作，形容得曼妙唯美，以虛喻實，更添夢幻華麗的氣氛。

另外，詩人亦以比喻法，生動靈活地表達對於時間流逝的狀態，如〈畫冊—風之房間〉：「白晝與夜縱情轉換 / 如神飄動的衣角」詩人以實喻虛，將日夜的消長形容成隨風捷然遞翻的衣角，無法由人所控制的局面。「縱情」二字也代表著詩人內心對於時間無情消逝一種極為浪漫的感受。詩人的這一句表達得亟為動人心絃。另外在《黑色鑲金》85首：「鐘擺是時間的口傳歷史」詩人將鐘擺動的聲響翻譯成口傳的歷史，將象徵時間與聲音的鐘擺巧趣地綰結在一塊。《寶寶之書》37首：

滴在屋頂上的梅雨
像已用過的、被聽完的音符
沒有高低

用音符去形容雨，在文學的用法上還算普遍，但詩人又補上的是「已用過的、被聽完的音符」卻略顯奇妙，世人已聽過太多人工製造的音樂，已覺滿足，反而忽略了天地間最單純的音節。詩人的比喻技巧，蘊藏著詩人豐富明顯的思致所向，亦是對外在種種人、事、物等伺機而動的觀察與定見。

另外，詩人最常以比喻法來呈顯自己內心盈溢深邃、折曲多端的情感結構，如〈花泉金畔〉：「他的寂寞，是被投擲出去的銀器」，詩人把寂寞的情緒形容如美麗的銀器，「銀器」一詞，即令人聯想到其質地瑩耀潔淨、明亮閃爍，而隨之輕輕投擲，換來的即是一記鏗然心疼的聲響。而〈光之書〉一詩：

我的孤獨就好像
和十萬個陌生人
露宿在雨泥濘的曠野

詩人常以這一段詩例，做為講述創作者要如何精準地說明自己越深處、複雜

的情緒狀態的代表。和十萬個陌生人碰撞在一塊，已是相當擁擠不堪，又在雨天露宿在充滿泥濘的曠野，更是令人難以忍耐的活動，詩人說這就是他的孤獨感，一種不斷擠迫、濕黏、發癢，無法讓身體維持在乾燥舒適的不堪。

另外〈僻處自說〉「我的激情像遠遠地瞄準岩岸想衝過去碎裂的浪群。」詩人體內的激情是蓄勢待發的浪群，每一波撐飽的能量皆企圖掀起更高的巨浪，狠狠打碎在鋒利的岩岸，血淋淋地被透明肢解開來，相當有勁道的描述。《寶寶之書》36首：「瞬間的感受 / 像一顆星球降落在另一顆星球上時最先碰觸到對方的那棵樹立的樹」羅智成將「瞬間」的時間感受，用一種最鮮明、生動、具體的動態意象來捕捉，他說像是一顆星球降落在另一顆星球的過程，「降落」是一種緩慢的過程，而最先觸碰到一顆樹，而且還要是倒立的，來表現出一種奇異、閃現的狀態。〈夢中拖鞋〉一詩：

穿上它時
像裸身從冰冽的湖水中
游進天鵝絨的被窩裡
像鑽石回到首飾盒
砂堡回到漲潮的海中
祕密回到它的容器裡

詩人將赤裸的腳身穿進拖鞋時舒服的觸覺，形容成從冰冽的湖水中，游進天鵝絨的被窩裡，但這樣的敘述還不夠，詩人彷彿是無法自拔地繼續形容這獨一無二的觸感。「腳」等於「鑽石」、「砂堡」與「祕密」；而「拖鞋」就等於「首飾盒」、「漲潮的海」與「容器」，彷彿所有時空所經歷的相似感觸，都可以融入於這一雙平易的拖鞋裡頭。另外在〈初冬記筆記〉一詩所使用的比喻內容，更是極具神秘的美感：

冬季特別是有雨未乾的時候
我心情敞開，朝北
像沒落的捕鯨基地
罩著一件漸漸淡去的魚腥

在這首詩裏，詩人可以說是精心闡述著自己的心情如在冬季時，還特別指出在「有雨未乾」的時刻，就像一座沒落的捕鯨基地，讓人頓然生奇，這究竟是一種什麼樣的情緒狀態呢？反覆吟讀，令人感到一股「哀而不傷」的情感，沉斂平靜地靠在心緣，輕晃著一圈一圈的波紋，它彷彿輕輕觸動我們久遠的記憶，可能之前有個傷口，已復原很久了，只是仍然籠罩著一層淡淡薄霧，時間的善意似乎已發揮了作用。詩人亦藉由比喻法生動表現出男女情感關係，如〈夢雨傾軋〉一詩：

我們若即若離，
像合看一本書，妳翻了一頁，我在一旁說可是上頁我還沒看完

將情人彼此若即若離的情感狀態，比喻成兩人偎坐在一起看書時，常會發生的輕微爭執。張春榮說道：「許多充滿內蘊的比喻，往往以鮮活形象呈現，作者雖未加明言，但意在言外，寓意深刻。」⁶ 羅智成的比喻手法，常會借一項極小的動作或事件揉入，且詩人的比喻技巧主要是藉以來表現出內心一份幽微的情感，且在言意之間，晃盪出迷人、可口的詩味出來。我們仔細觀察詩人的比喻技巧，其實並不繁複瑰麗，反而是愈親近於一般人內心那股「欲語還休」的曲折情感與意念。

二、擬人法：

沈謙說明，擬人法為轉化法之一，另一為擬物法，擬人法以題材來分，分為有生物的擬人、無生物的擬人、抽象物的擬人三種⁷。而擬人法為羅智成最常用的轉化修辭，我們見〈過香積寺〉一詩，此詩共分五節：

一句話也沒說得出的雨
聲聲裏

⁶ 見張春榮《修辭新思維》（台北：萬卷樓，2001年）頁177。

⁷ 見沈謙《修辭學》（台北：國立空中大學，1998年）頁276。

聲聲裏

苔階拾級而上

一路上它還拾吻著花呢！

走入雨的縫隙

我們圍立山的源頭

如果一棵巨樹

像那雨夜孟宗竹林裏那畜龍賞玩的男子

雲霧踞據其眉峰，曳開來

成為四方而去的浪潮。

杉是千株萬株點不著的路燈

支撐著夜

夜底下只是穿梭於羊蕨的雨露

抄錄山風的歌詞

當夜滑開山的一邊

那男子斜擱在一個龐大的夢境外

那龍成為他身上的紋飾

交織的竹遮不住

廟寺座落得太高

在山所仰望而攀不上的地方

交織的竹遮不住

煙消雲散

廟寺凌空去

深山何處鐘

〈過香積寺〉原為唐代詩人王維詩作：「不知香積寺，數里入雲峰。古木無人徑，深山何處鐘。泉聲咽危石，日色冷青松。薄暮空潭曲，安禪制毒龍。」現

將古、今兩首詩作相互比對，相信大家均可從其中獲得一些若干相似、重疊的訊息與氛圍。詩的一開始，「一句話也沒說得出的雨」、「苔階拾級而上／一路上它還拾吻著花呢！」詩人即以擬人法來形容雨、花、青苔之間微妙的關係，一場無聲的雨、以及花落在青苔之上，在看似靜態的畫面，隱藏一股「動」感的力量。從雲霧的「踞據」與「曳開」、四方的「浪潮」、到「穿梭」於羊蕨的雨露、以及「抄錄」山風的歌詞、夜「滑開」在山的一邊等等，羅智成展現他獨特的描寫風格。

「如果一棵巨樹／像那雨夜孟宗竹林裏那畜龍賞玩的男子」，一棵巨樹「像」一位能馴服龍的男子，這個事件已經夠離奇了，後頭還有「那男子斜擱在一個龐大的夢境外／那龍成爲他身上的紋飾」。男子從樹的譬喻關係慢慢活化出一個鮮明的形象，彷彿真有從生長千年的參天古樹裡走出來一位仙人，他以龍身爲衣，以龍鱗爲飾。若未層層仔細剝析，我們將無法體會詩人是如何藉由修辭與文字，暗地張開一幅深邃朦朧的圖景。

詩裡的「我們」已開始感知到，自己已經不再是唯一能動的力量，那麼雨的縫隙接連到什麼樣的幻境，山的源頭、四周的「物」，藉由著仙術開始放出大量的訊息，什麼也遮掩不住了。詩裡還有比山的源頭更高的地方，那是寺廟座落的點，但是若是連山都攀不上，那麼又是哪來的力量可以支撐這座廟，原來什麼都不用，寺廟是凌空飛去，這才真的找到所謂「深山何處鐘」的真相。

詩人常常在一兩句話之內，即以擬人法去呈露出飽滿多味的詩意。如在〈西狩獲麟〉一詩：「在雨的苛論裡，萬柱的森林之殿／靜靜遺落滿了 花的耳朵」詩人以人類社會才會出現的苛薄的言論，去形容大雨滂沱急速的氣勢，再以「耳朵」形容嬌弱的花瓣，不堪受到刺激性言論的耳朵，紛紛掉落，生動地表現出雨打花朵的殘忍。

另外〈麻雀打斷聆聽〉一詩「有遠處的雷聲，在其上搬動桌椅」轟隆隆的雷聲，詩人認爲是有人在上頭粗聲粗氣地搬動桌椅所造成的巨響。〈說書人柳敬亭〉「青石路強嚙下征服者的腳步／不敢吐聲……」生動地表現出侵略者軍容盛大的步伐，連土地都噤聲。在《黑色鑲金》80首：

山是晝伏夜出的

他的呼吸

在眾人入夢時分外清晰
山移動過所以
姿勢和白天不同
山靜默注視
駛近的車燈
和車中熟睡的駕駛

整座「山」在詩人的想像裡，是有呼吸的生命，詩人彷彿常常在夜晚窺探眼前那座深山，山還以為自己在深夜偷偷移動他龐大的身軀，不會有人發現，也許是因為坐得不舒服，也許是因為想要窺探其它角度生活的人群，山也會低頭窺伺曲繞著自己身軀周圍的車輛。詩的末句「熟睡的駕駛」略為悚動，暗示車禍的發生，情節懸疑可怖，更凸顯出山的神秘莫測。在〈雨霖鈴東路〉一詩亦有可愛的畫面：

遠道而來的
過期雪花
只能靜靜摺起六角形的骨架
脫下白色的靴子
走下水道回家

詩人以一種相當人性化的動作，脫下白色靴子，從下水道回家，去形容一片片即將融化的雪花。如果我們順從這巧妙的想像力，我們似乎看到一大羣小個子的雪花球（精靈），快快樂樂地飄落在街道上，然後又脫下靴子，從下水道的出口，慢慢回到天空，再從天空的雲層跌下，宛若把整個天地，當成它們玩耍的溜滑梯。

詩人的擬人法，是一種對世界依存著童話般幻想的情愫，詩人不甘寂寞於枯燥的現實世界裡，他要一一解開咒語，所有沉睡的世界甦醒，他令整個現實世界都在活動，眼前每個物都在笑，都各自有不同的情緒，如山有山神、雪花則是精靈，詩人希望我們應該要生活在一處處皆有生機的魔法世界。

第五章、 結論

羅智成認為「詩，是生命的刻度。我的有限時間的，刻度。它在呈現、創造、彰顯某種生活。在那樣的生活裡，困厄的、不滿足的靈魂力圖透過想像、憧憬、反省等心智活動，來超越自己的平凡、脆弱、短暫與渺小。那是迄今我見識過人類為了珍惜自己所創造出來的最優美的儀式。」（天下文化版序）

生命是如此的脆弱，詩，是唯一能夠真實深切地刻劃我們對於生命存在的感受。羅智成對詩的執著與追求，是相當令人動容。藉由現代詩的體裁，詩人傾心匯注他全部的思想與情感，詩，是羅智成創作的最初源頭，亦是最優美的宗教與信仰，以及努力不懈的驕傲。

最後一章，讓我們再一次回顧前面章節的論述重點。除了第一章 緒論 外，筆者在第二章 詩人的創作淵源與創作觀 共分成三節，在第一節 象徵主義的影響 ，筆者認為羅智成受到西方象徵主義流派的影響頗深，不論是在創作風格上或是對於詩的理念主張，皆有象徵主義的影子。當然，羅智成早期還受過其他西方流派的影響，如超現實主義、意識流等，不過筆者以詩人從早期至今的作品與言論中，不斷表現出顯著的美學風格與特徵來看，我們相信象徵主義對羅智成而言，一直存在著深切的啟發與影響。第二節 中外詩人的影響 中，筆者分別以西方詩人作家里爾克、紀德與徐志摩、方莘四人，作為影響羅智成的重要代表。在 詩人的創作觀 筆者試著舉出詩人關於自身在文學創作上的觀點：一、靈魂特異化，二、知感和諧，三、文學是寫實主義而不是社會主義。

第三章、 詩作的思維內涵 ，此章共分成五節，主要深入研究詩人在詩中所思維的內涵方面：第一節 堅持孤獨的品質 ，孤獨是詩人維持創作品質最重要的精神信念。早期詩人對於自身內在的孤獨感不易把握，流瀉更多的是寂寞的情思，長期以來，詩人的孤獨一直處於負面、敵對的情緒中，一直到《夢中書房》才開始有極大的轉變，孤獨從一種抗拒現實的姿態，轉變成另一種願意向外不斷吸收涵融的狀態。第二節 思索死亡的位置 ，「死亡」乃是詩人早期至今一直致力思索的生命困題，詩人對於死亡的體悟，有著階段性不同的改變，從一開始如

戲劇般 激情悚動地演出，再來是將死亡置在哲學性思辨上，冷靜省思死亡意義，對父親的去世，親情的關係等等，詩人對於死亡思考大多是偏向於個人內在的思考，到了 鎮魂 與 有人要我寫一首關於反戰的詩 詩作，詩人對於死亡，向外推及社會群體的關懷。除此之外，在 睡眠以南—子夜航經南極傑拉許海峽 一詩，詩人筆下的死亡，褪去一身穿著已久的舊黑色長袍，白光爍爍，此刻對於詩人而言，死亡已不再帶有恐懼感，詩人正航行於死亡面前，靜謐欣賞死亡的原貌。第三節 延伸夢境的空間 ，筆者從空間的角度，去研究詩人在詩作中的空間變化軌跡。早期詩人迷戀於神聖的宮殿建築，之後在《光之書》中出現了北非、北極的飄泊感凝重的空間感，接下來的《傾斜之書》、《擲地無聲書》，詩人將注意力轉向到現實自然的地理景致。而在這一系列的空間創造過程中，還有一些是詩人長期持續拓展的空間經驗，如花園、村落、城市與童年記憶等等。另外自從創建之後便不斷被人傳誦的 鬼雨書院 ，一直到新開張的 夢中書房 與 夢中書店 ，可以說代表著詩人在空間上的新舊交替變化，我們更期待詩人能夠繼續延伸到其他令我們意想不到的秘密空間。第四節 重塑人格的典範 ，詩人以中國歷史文化人物為典範，欲為現代普遍低迷的人性，重新模塑值得學習發展的人格特質。筆者亦根據詩人在詩裏所欲凸顯的人格特質，分成以下五種模式：一、稟賦淑世理念的道德性格：孔子、墨翟、屈原；二、尋求和感相偕的智慧性格：荀子、莊子；三、抵禦世俗成見的英雄性格：耶律阿保機、齊天大聖、哥舒翰；四、開發特殊潛能的實踐性格：柳敬亭、徐霞客；五、衝激藝術極限的創作性格：李賀。第五節 側繪女性的逸影 ，詩人筆下的女性形象是極為生動、變化多端。筆者歸納出四項特質，一、謎樣的身姿；二、較少歡愉的一方；三、親暱的精神伴侶；四、與生活為鄰，並深入探討詩作中的女性意涵。

在第四章、詩作的形式技巧 ，此章筆者共分成四節，主要探討詩人在詩作裏，所表現出的一些技巧與手法，第一節 變化的詩形 ，詩人早期《畫冊》在詩行的鋪排上，可說是極富變化，接下來的幾本詩集，亦有幾首圖象詩作，值得我們注意，羅智成並非以形式、圖象上的設計作為他的主要風格特色，不過也正因為如何，讓這項少有的特色更具關注的意義。而在文字上的使用，詩人有時也會刻意尋找一些冷僻的字形來達到陌生化的閱讀效果。第二節 流動的絮語 ，「告白體」是詩人主要敘述的特色，既是「告白」形式，詩的敘述情調自是輕聲繾綣，詩人複雜曲折的情思也隨之涓流而出。另外，詩人亦時常運用著引號、括號、以

及對白等各種不同的敘述方式，交錯生動地呈現內心那一片幽悒微光的詩意情感。詩人的絮語深情，如流動的川河，往內心更深邃處流去，無法捕捉到他遷變不定的想法。第三節 輕盈的意象，筆者以雨、苔、星、鳳凰等意象為例，發現詩人在意象型態，多屬於輕質飄然的特質，這也就是為什麼當我們閱讀羅智成詩作容易感知到神秘深邃的詩意氛圍。第四節 動人的修辭，以修辭學的比喻法跟擬人法，探討詩人詩作動人的特質。若仔細觀察詩人的比喻法，可以明白詩人的比喻技巧並不華麗繁富，反而試圖親近一般人內心那股「欲語還休」的情感，而詩人的擬人法，存在著對於世界依存幻想的情愫，詩人不甘寂寞於枯乏的現實世界裡，他處處施魔法，令眼前每個物都各自有情緒，整個世界開始晃動。

在研究羅智成的詩作過程中，愈來愈發覺其內心的思維世界竟是如此森嚴龐大，持續綿密漫延開來，織開一張華麗的網，浮光如蛛。羅智成詩的難度不在於題材、主題，有時也不盡是文字的艱澀，而是難以猜透他的思想與情感是如何禁起語言的承載，輕盈微妙起舞變化。令人驚嘆的是，他對詩的依戀程度，如同遺世琉璃，內在質地是透明光潔、但向外展現的層次卻是多面複雜。

從前面的種種文字論述，我們可以清楚地瞭解到詩人整體的創作變化與風格，從早期恣狂的心靈世界慢慢走出，盡情吸收外面世界的一切養份，試著協調自己呼吸生命的節奏。詩人的文字與想像，並未因為他的成長而變老、變得世俗化、他依然保持年輕的夢想色彩，他似乎還沒有看夠世界的全貌，他還有許多詮釋世界的裝備沒有拿出來，如他曾說過，終有一天要寫出一本「別人之書」、還說要為小孩們寫出一本童話。

我們相信並願意耐心等待著，羅智成下一本作品的誕生，定會再度為詩壇帶來一股新的氣象。

(附錄一) 羅智成詩集版本修改狀況

一、《傾斜之書》：

詩	時報版 (1982 年)	聯合文學版 (1999 年)
燈前之書	「月亮是一美絕底降落傘 / 遠遠落在既是影子又是泉池的 / 影子里」 「厚密的眼臉關不住流暢的視野」 「在這冗長又短暫的時刻」	「月亮是一美絕底降落傘 / 遠遠落進自己水池般的 / 影子里」 「厚密的眼臉關不住流暢的視野」 「在這冗長的一瞬」
恐龍	「憊倦的思維好像 / 才剛餵養了幻想的巨象：」 「他們誕生在巨尾犁過的路旁 / 依賴地球，一如我們」	「憊倦的思維 / 才剛餵養了幻想的巨象：」 「他們誕生在巨尾犁過的路旁 / 信賴地球，一如我們」
野兔	「昏暗而壓迫眼臉，」 「風刮得更具體，好像一個龐大的空間在面前晃動。」 「但即使造成她美麗的憂愁，」 「我設想裏那肌膚上悅人的弧度，」 「也沒有其他精緻的情愫再生。」	「昏暗而壓迫眼臉，」 「風刮得更具體，好像一個龐大的空間在面前才晃動。」 「但即使造成這美麗的憂愁，」 「我設想中那肌膚上悅人的弧度，」 「也沒有其他遺忘的情愫再生。」
入冬前的雨季	1「口袋有一包厂的香煙他們都不抽煙」、「就為這一時的成就產生的太自信的語氣和佔佔自喜頗不以為然」 3「但心思還忽促著他滿肚子擬好的溫情的詞句」、「溜滑的走道和濕搭的雨具和忽促的行人」	1「口袋有一包厂的香煙他們都不抽煙」、「就為這一時的成就產生的太自信的語氣和沾沾自喜頗不以為然」 3「但心思還忽促著他滿肚子擬好的溫情的詞句」、「溜滑的走道和濕搭的雨具和忽促的行人」
黑色筆記本 2	「像成人對孩童自欺的認同一 / 對宿命地不再的事物維持羨慕與困惑」 「啊！我就要向你描述」	「像成人對孩童自欺地認同一 / 對宿命『不再』的事物維持羨慕與困惑」 「啊！我正要向你描述」
黑色筆記本 3	「一個孩童在溜滑梯，興緻很高地，」 「它占據著最大的空間，神態如此無涉於人，使人們以為它並不介意消容無限多的、我們不願留置身旁的廢物。」 「它們是用來看守著盆景和花，裏頭的鐵欄才是保護窗子。」	「一個孩童在溜滑梯，興致很高地，」 「它佔據著最大的空間，神態如此無涉於人，使人們以為它儘可以消容無限的、我們不願留置身旁的廢物。」 「它們看守著盆景和花。」
一九七九	「是不是，每個人都到臨死之前 / 才理解到他不是被神社另眼	「是不是每個人都到臨死 / 才理解到他不被神社另眼看待？」

	看待之人？」	
問聒	5「沿著德行未落的方向」 6「心念所及，就一鞭鞭抽打在心坎？」 10「現在，我來到心中甬道的出口／我摸索許久／不知迎面而來是草原的晨曦或沙漠的永夜／在顛簸的思路裏，我時常遲疑……」 10「在苦痛擾攘的亂世高蹈取籠」 16「聲聲具體，成為陶醉的螢火蟲」 18「我急急問道：『那何時才是盛世？』」 20「另群螢火蟲的照射下／他像未曾離去在原先的位置」 21「『我知道。』／『我愛它』……／『我知道。』／『所以計較……』／『我知道。』／『所以不滿——我依賴它……』」	5「沿著德行沒落的方向」 6「意念所及，就一鞭鞭抽打在心坎？」 10「現在，我來到心中甬道的出口／不知迎面而來是草原的晨曦，或沙漠的永夜／我摸索許久／在顛簸的思路裏，時常遲疑……」 10「在苦痛擾攘的亂世高蹈取籠」 16「聲聲具體為陶醉的螢火蟲」 18「我急問：『那何時才是盛世？』」 20「另羣螢火蟲的照射下／他像未曾離去，在原先的位置」 21「『我知道。』／『但是』……／『我知道。』／『所以計較……』／『我知道。』／『所以不滿——因為依賴……』」
離騷	「我那知道／我還有個意識清明的惡運？」 「巫祝的歌 失去了溫情？」	「我怎知道／我還有個意識清明的惡運？」 「巫祝的歌失去了溫情？」
蒹葭	(三)「風吹奏著羣山……」 (四)「一顆／印著背殼的隧石」	(三)「風吹奏著群山……」 (四)「一顆／印著背殼的燧石」
手	「影／兩抹倉皇的身影」 「從遠遠，孤獨的舞台中央／把我們帶進共鳴的容器／說手／因為手有了心啊」	「影／兩抹匆促的身影」 「從遠遠，孤獨的舞台中央／把我們帶進他指間的百寶箱／說手／因為手有了心」
大屯山看雲	「心念所至，浪濤和野草交替，輕紗與頑石虛實不分，雙臂摔閣，高山夷為礁羣，而兩腳離地，卻見谿谷今碧如昔……」 「如今，逃到每座深山，動人而遲緩地生活。」	「心念所至，浪濤和野草交替，幻境雜陳，輕紗與頑石虛實不分，雙臂摔閣，高山夷為礁羣，兩腳離地，卻見谿谷今碧如昔……」 「如今，逃到每座深山，自足而遲緩地生活。」
漲潮	「貓在我們夢境里空曠的晒網場」	「貓在我們夢境裏空曠的晒網場」
翡冷之翠—雨中校園	「我們步履、脈搏，與笑聲的醞釀」	「我們步履、脈搏，與笑聲的醞釀」
星星邨	「燈之倒影鋪成的小徑」	「燈之倒影鋪成的小徑」
龍山之寺	「惟惡念依舊猖獗」 「你擱淺在瑰麗的礁群里」 「即使燕羣遷離」	「惡念依舊猖獗」 「你擱淺在瑰麗的礁羣里」 「即使燕羣遷離」
寶歌集（「懸崖」）	「我已摸遍夜空的內殼」	「我已摸遍夜空的內殼」
寶歌集（「五陵路一段」）	「只留下樹樞間彩燈閃爍／但我們興緻還在」	「只留下樹樞間彩燈閃爍／但我們興致還在」
太陽黑子合唱團		原詩刪去
幻想一號	「我指著那隻弄混了氣流與方向，搞得信心全失，在空中狼狽地思索著的老鷹」	「我指著那隻弄混了氣流與方向，在空中狼狽思索的老鷹」
幻想二號	「我想沒有人比他作惡夢時更	「我想沒有人比作惡夢時更脆

	脆弱」	弱」
幻想五號	「『例如，很矮很小的野花，或 螯牛吃的青苔。』」	「『例如，很矮很小的野花，或 螯牛吃的青苔。』」

二、《光之書》：

詩 \ 版本	龍田版（1979 年）	天下文化版（2000 年）
饗宴		原詩刪去
我們未來的酒坊的廣告辭	「但誰敢在我戀愛的國土上 說，說他是對的？ / W 每夜來酒 坊演他的劇本說：『她敢。』」	「但誰能在我戀愛的國土上 說，說他是對的？ / W 每夜來酒 坊演他的劇本說：『她。』」
青鳥（談孤寂）	「好像火正在焚茶我的背脊，而 我坐在你的對面企圖描述它的 光熱。」 「Dear R：我們在暗室裏掛起一 扇扇的窗，我們看見外頭的陽光 放牧的著翠綠的植物。我們也看 過滂沱的雨放牧著泥濘，虹放牧 著風，雲放牧遠星。」 「請讓我繼續留住，繼續讓我繃 伏案前，」	「好像時光正在焚茶我的背 脊，而我坐在你的對面描述它的 光熱。」 「Dear R：我們在暗室裏掛起一 扇扇的窗，便看見了外頭放牧的 著翠綠植物的陽光。我們也看過 滂沱的雨放牧著泥濘，虹放牧著 被鳥瞰的風景，雲放牧著被傳說 而看不見的星星。」 「請讓我繼續留住，讓我繃伏案 前，」
僻處自說（談孤寂）	「我的激情像遠遠地瞄準沿岸 衝過去的浪群，」 「妳獨自留下，背著遠去的丈 夫，」	「我的激情像遠遠地瞄準沿岸 想衝過去碎裂的浪群，」 「妳獨自留下，背著遠去的地 球，」
賦別（談孤寂）	「因為，我在荒原上遇見全世界 另一個孤獨的人，她不承認」	「因為，我在荒原上遇見另一個 孤獨的人，她卻剝走我僅有的孤 獨」
傳說（談孤寂）	「他的智慧，不足以和我們共同 謙遜，但熱忱足以引動人羣，」	「他的智慧，不足以和我們共同 徬徨，但熱忱足以引動人羣，」
懣夜二三首	「太年青底夫人，在夜雨的港 邊，妳挺勁的裝束 / 耀曳的耳飾 妝扮妳的離愁 / 是妳深切急切的 探詢」	「太年青底夫人，在夜雨的港 邊，妳挺勁的裝束 / 誇飾著妳的 離愁 / 但是妳的離愁 / 撐不住 太長遠的承諾的」
然後他們來到荒野裏	「然後海帶來陌生的雨。」	「然後海帶來更多的水氣更密 緻的細雨。」

<p>光之書</p> <p>1、I 「我曾有過一匹飛馬，肌膚飽含雲彩。在我童年時，我的顛簸……」</p> <p>3、II 「光只是薄如蟬翼的鑲嵌畫，它如一座殿堂無聲的倒塌」</p> <p>3、II 「我滑進百花盛開的國度，掩面而泣：」</p> <p>3、III 「我們從扣擊水晶——當它成爲一口盛水的杯子時——的餘響裏摸索我們生長的方向」</p> <p>7、I 「而每天清晨，建築以光點的姿勢向上剝落……」</p> <p>「每當雨後有雲昇起，」</p> <p>7、II 「我裸棄的屍身向命運詔笑。// 並且，以我的寂靜，察見天空運轉的軸心……」</p> <p>8、「雲之雪白是否足以解釋天之蔚藍？/ 我是否足以解釋世界？或僅僅是苦難？」</p> <p>8、I 「當她如 Nessus' 的血衫，成爲我們生命的苦楚」</p> <p>III 「Dear R：我掩著嘴呼喊妳。/ 在最激情的時候一度躲在黃壇樹下啜泣。」</p> <p>8、IV 「陽光使我感到疲憊、貧窮。」</p> <p>9、「當他從永恆死進這個世界」</p> <p>10、I 「Dear R：那時刻，我手掌菓園的月亮和手掌愛情的金星正落入人馬座，」</p> <p>10、III 「奧菲斯對她甫出地獄的愛妻充滿迷疑，因爲他歷歷如繪的永訣哀思比一切更真實，他對命運潛伏著受虐的情癡，」</p> <p>11、II 「大凡美麗的女子才別透了時間的意義而配得有一個凋落。」</p> <p>12、III 「春雨輕輕地駐進文學院的天井」</p> <p>「雨在小樹林裏引起了天空和枝葉的爭執，又如何讓風介入，成爲天空的侵略行爲。」</p> <p>13、III 「她像個旁聽者，雖然在南方渡假。」</p> <p>15、「而智慧是一種孤獨，愛戀是寂寞」</p> <p>「我還能說什麼呢？Dear</p>	<p>1、I 「我曾有過一匹飛馬，肌膚飽含雲彩。在我童年之前，我的顛簸來自飛翔……」</p> <p>3、II 「光現身爲薄如蟬翼的鑲嵌畫，它預示一座殿堂無聲的倒塌」</p> <p>3、II 「我滑進百花盛開卻睜不開眼的國度，掩面而泣：」</p> <p>3、III 整句刪去</p> <p>7、I 「而每天清晨，建築以光點的規模向上剝落……」</p> <p>「每當雨後有雲褪色，」</p> <p>7、II 「以裸棄的屍身向命運詔笑。// 並且，以一叢野花的寂靜，察見天空運轉的軸心……」</p> <p>8、「雲之雪白是否足以解釋天之蔚藍？/ 我之困惑是否足以解釋世界之深沉？或僅僅是無由分說的單純？」</p> <p>8、I 「當她如 Nessus' 的血衫，成爲我們生命脫不下的苦楚」</p> <p>III 「Dear R：我掩著嘴呼喊妳。/ 竊喜於獨佔了某種憂傷或歡愉 / 在最需要掩飾的時候一度躲在黃壇樹下啜泣。」</p> <p>8、IV 「陽光使我感到疲憊、透明。/ 無所遁逃的一無所有」</p> <p>9、「當他從永恆死進這個世界」</p> <p>10、I 「Dear R：那時刻，我手掌菓園的月亮和手掌愛情的金星正落入人馬座，」</p> <p>10、III 「我們對光的遲疑一如奧菲斯對她甫出地獄的愛妻，因爲他歷歷如繪的永訣哀思取代了其他真實。他對命運已累積出受虐的情癡，」</p> <p>11、II 「大凡美麗的女子才別透了時間的意義而值得一個顯著的凋落。」</p> <p>12、III 「春雨輕輕地進駐文學院的天井」</p> <p>「雨在小樹林裏引起了天空和枝葉的爭執，又如何讓風介入，讓天空在我們的視覺與肺葉中擴散。」</p> <p>13、III 「她像個旁觀者站在時代外頭，雖然在南方渡假。」</p> <p>15、「智慧是一種我們自行選擇的孤獨，愛戀是等待意義來填補的寂寞」</p> <p>「我還能說什麼呢？Dear</p>	<p>1、I 「我曾有過一匹飛馬，肌膚飽含雲彩。在我童年之前，我的顛簸來自飛翔……」</p> <p>3、II 「光現身爲薄如蟬翼的鑲嵌畫，它預示一座殿堂無聲的倒塌」</p> <p>3、II 「我滑進百花盛開卻睜不開眼的國度，掩面而泣：」</p> <p>3、III 整句刪去</p> <p>7、I 「而每天清晨，建築以光點的規模向上剝落……」</p> <p>「每當雨後有雲褪色，」</p> <p>7、II 「以裸棄的屍身向命運詔笑。// 並且，以一叢野花的寂靜，察見天空運轉的軸心……」</p> <p>8、「雲之雪白是否足以解釋天之蔚藍？/ 我之困惑是否足以解釋世界之深沉？或僅僅是無由分說的單純？」</p> <p>8、I 「當她如 Nessus' 的血衫，成爲我們生命脫不下的苦楚」</p> <p>III 「Dear R：我掩著嘴呼喊妳。/ 竊喜於獨佔了某種憂傷或歡愉 / 在最需要掩飾的時候一度躲在黃壇樹下啜泣。」</p> <p>8、IV 「陽光使我感到疲憊、透明。/ 無所遁逃的一無所有」</p> <p>9、「當他從永恆死進這個世界」</p> <p>10、I 「Dear R：那時刻，我手掌菓園的月亮和手掌愛情的金星正落入人馬座，」</p> <p>10、III 「我們對光的遲疑一如奧菲斯對她甫出地獄的愛妻，因爲他歷歷如繪的永訣哀思取代了其他真實。他對命運已累積出受虐的情癡，」</p> <p>11、II 「大凡美麗的女子才別透了時間的意義而值得一個顯著的凋落。」</p> <p>12、III 「春雨輕輕地進駐文學院的天井」</p> <p>「雨在小樹林裏引起了天空和枝葉的爭執，又如何讓風介入，讓天空在我們的視覺與肺葉中擴散。」</p> <p>13、III 「她像個旁觀者站在時代外頭，雖然在南方渡假。」</p> <p>15、「智慧是一種我們自行選擇的孤獨，愛戀是等待意義來填補的寂寞」</p> <p>「我還能說什麼呢？Dear</p>
--	--	--

	<p>R：妳就是奪走我爵位的人，以妳的溫柔。」</p> <p>16、Ⅲ「所有地平線都鑲上夢的金邊，相對於光，地是單獨的。」</p> <p>16、Ⅳ「展現眼前是一輪坦坦黃道面。」、「我的貴越得到了證實。」</p> <p>17、Ⅱ「而她，像他這樣的人，是需要這麼完美的人來疼愛他，」</p> <p>17、Ⅳ「我們從刑架上取下他，一如取下我們的靈魂。」</p> <p>18、Ⅱ「我像一個在敗戰中失去寵后的王，路過選侯精美的花園，在一望無際的薔薇花海裏，沿著紫色天空裏優美的弧度，把我的孤獨投射在緋色的天邊。」</p> <p>20、Ⅱ「並偶爾背誦我得意的詩句。」</p> <p>23、「他飽滿的航線 / 在星球聚集的靜街上」</p> <p>23、Ⅲ「一片蔓草半掩的石版地，」</p> <p>23、Ⅳ「如今，強韌的花和瘴氣，平靜而巨大的菌類。」</p> <p>23、Ⅴ「我是否有權來洩露自己？ / 當神紛紛藉著光逃遁 / 撥開重重枝葉，在光裏天空和地面是沒有距離的」</p> <p>23、Ⅵ「我將告訴你浪和海的源頭」</p> <p>24、「問題是，我常常散步的那條靜街，冬凍潔白的街面，事實上沒有別的人過 / / 我在那邊遇到一些陌生的人。」</p> <p>24、Ⅰ「光是祂們的笑容。祂取走我的視覺」</p> <p>24、Ⅱ「『天空可以解釋一切。』」</p> <p>24、Ⅱ「『要了解光，你得熟悉天空，一如熟悉季節。他的側面，我們叫光』」</p> <p>24、Ⅱ「我突然也從他深邃的眸中看見光宛轉而生。」</p> <p>25、Ⅰ「Dear R：當妳老去，蘆雲低沉」</p> <p>25、Ⅰ「他們成爲窗外急逝的景緻」</p>	<p>R：妳就是奪走我爵位的人，以妳的溫柔和不確定。」</p> <p>16、Ⅲ「所有地平線都鑲上夢的金邊，相對於光，地是孤立的。」</p> <p>16、Ⅳ「展現眼前是一輪滾動著的坦坦黃道面。」、「我刻意孤獨的貴越得到了證實。」</p> <p>17、Ⅱ「而她，像他這樣的人，是需要設定這麼完美的人來疼愛他，」</p> <p>17、Ⅳ整句刪去。</p> <p>18、Ⅱ整句刪去。</p> <p>20、Ⅱ「並偶爾背誦我得意的詩句。」</p> <p>23、「他飽滿的航線 / 在文明、廢墟與打烊的店聚集的靜街上」</p> <p>23、Ⅲ「一片蔓草半掩的石板地，」</p> <p>23、Ⅳ「如今，強韌的花和瘴氣，平靜而巨大的菌類。」</p> <p>23、Ⅴ「我是否有權來洩露自己？ / 神社們所有力量都來自神秘 / 當我睜眼、張口 / 神紛紛藉著光逃遁 / 撥開重重枝葉，在光裏天空和地面是沒有距離的」</p> <p>23、Ⅵ「我將告訴你記憶的源頭」</p> <p>24、「問題是，我常常散步的那條靜街，冬凍潔白的街面，事實上沒有別的人過 / / 但在那邊遇到一些陌生的人。」</p> <p>24、Ⅰ「光隱藏祂們的笑容。祂取走我的視覺」</p> <p>24、Ⅱ「『天空可以解釋或稀釋一切。』」</p> <p>24、Ⅱ「『要了解光，你得熟悉天空，一如熟悉那飽含視覺與淚水的眼瞳』」</p> <p>24、Ⅱ「我突然從他深邃的眸中看見光宛轉而生。」</p> <p>25、Ⅰ「Dear R：當妳老去，彤雲低沉」</p> <p>25、Ⅰ「他們成爲窗外急逝的景致」</p>
異端邪說	「而永恆只是死亡最美的辭藻……」	「而永恆只是死亡最美的辭藻……」

在這最孤寂的一萬年里	「在世界末日的次日清晨，依舊下著小雨，Dear R，一座鑲有松林雨景的窗，為妳幽暗底妝扮掛起 / (我們溯時間之溪而上，經過我相識與不相識的交界後，我們緊握著手，猶帶餘悸頻頻回顧)」	「(在世界末日的次日清晨 / 依舊下著小雨 / 一座鑲有松林雨景的窗 / 不知該掛在記憶中的那裏)」
長夜為冠	夕「陰影的欄柵下流覽著經過……」 夕「我如何傾聽妳的歌 / 當夜空四分五裂 / 當我對妳有個晴天般底慾望」	夕「陰影的欄柵下瀏覽著經過……」 夕「我如何傾聽妳的歌 / 當夜空明滅不定 / 當我對妳卻有個堅實如晴天的慾望」
上邪曲	「當觸及冰冷的腳趾我堅實的感覺 / 如落水的石子。 / 千手成侵洗崖石的浪花， / 只有絲綢的聲音 / 復斷」 「我該怎麼稱呼妳呢？黑暗浸去了妳的名字。 / 淹沒我最一盞心燈 / 我不該這麼快就忘記妳的容貌 / 尤其我還依賴著妳 / 請不要離開。這麼黑暗，請至少留下妳的承諾 / 風會從妳背後吹來。 / 風是一道甬道 / 是不止的脈博亦或是蹙音？」	「當觸及冰冷的腳趾我堅實的感覺 / 如落水的石子 / 浪花侵洗若即若離的島嶼 / 手滑過喉嚨和呼吸 / 只有絲綢的聲音 / 斷而復續」 「我該怎麼稱呼妳呢？黑暗浸去了妳的名字 / 淹沒我最後一盞心燈 / 我不該這麼快就忘記妳的 / 尤其我還依戀著妳 / 請不要離開。這樣黑暗，請至少留下妳的憂愁 / 風從妳背後吹來 / 我們成為它的甬道 / 甬道越來越深，出口終於退化……」
夢雨傾軋	「那是寂靜的午後，一個妳最應該出現的時辰」 「庸懶的貓進屋了，一些零碎的念頭還在遲疑」	「那是寂靜的午後，一個妳最該出現的時辰」 「慵懶的貓進屋了，一些零碎的念頭還在遲疑」
翡冷之翠		原詩刪去
童話致 W	「憂愁地從她散亂的流覽中，被漏去」	「憂愁地從她散亂的盼顧中，被漏去」
一支蠟燭在自己的光焰里睡著了	「寶寶，緊緊懷著我們向永恒求救的密件。」 「我們將行竊地球底航圖」	「寶寶，緊緊懷著我們向永恆求救的密件。」 「我們將行竊地球底航圖」
實驗林	「像標點，加入羣樹冗長的僵持 / 棄置我們的對談與聆聽。 / 撒播我們的視野」	「像標點，中斷群樹冗長的僵持 / 撒播我們的視野 / 棄置我們的對談與聆聽。」
提那城美神的碑文	「她的坐像立在廣場噴泉」 「映視泉水看去最細緻的雲彩 / 是她最柔美的韻致」 「她美到必然擁有一顆貞靜良善的心。 / 腳下的碑石如此寫著： / 『提那城美神眷顧一切 / 提那城的居民祝福所有企盼她的人。』」	「她的坐像立在廣場噴泉上」 「映視泉水看去最斑斕的波光 / 是她最難以捉摸的神情」 「她美到等同擁有一顆貞靜良善的心。 / 腳下的碑石如此寫著： / 『提那城美神眷顧一切夢想 / 提那城的居民祝福所有企盼她的人。』」
童話之五	「顏色的喧嘩從微風分辨出來 / 夾雜下了也不會濕的小雨」	「甦醒的觸覺從微風分辨出來 / 夾雜下了也不會濕的小雨」
童話之六	「世界與前程，是我急於舞過去的 / 哎，平面的佈景」	「世界與前程，是我急於舞過去的 / 哎，稀薄的佈景」
童話之七	「他希望他的兒子在兩歲時可以在公車上和他爭論黑格爾他又怎樣關掉兒子的唱機並說『該	「他希望他的兒子在兩歲時可以在公車上和他爭論黑格爾他又怎樣關掉兒子的唱機並說『該

	睡覺啦！』的同時發現他兒子正從事一部偉大的童話。」	睡覺啦！』的同時發現他正從事一部離奇的童話。」
童話之八	「花才會像海一樣雕琢我們心靈底礁羣」 「永恒朝她閉攏又開張」	「花才會像海一樣衝激我們心靈底礁群」 「永恆朝她閉攏又開張」
木棉花	「三三兩兩流覽著商店的櫥窗」	「三三兩兩瀏覽著商店的櫥窗」
海洋之書		刪去
淵藪	「(關於她，我一直想送她一個美麗的謊言)」	「(關於她，我一直想為她編一則最美麗的謊言)」
往沉思途中的見聞	「這次我的心思跋涉太遠 / 流覽了靈魂其它的部落」 「她裸露雙肩，在荒野中構思」 「我們給予勇敢更美麗的名字 / 如在苦難中嚼到德行的精髓」	「這次我的心思跋涉太遠 / 幾乎失去了和生活的連繫」 「她裸露雙肩，在冥想中若隱若現」 「我們給予勇敢更美麗的名字 / 希望在苦難中嚼到德行的精髓」
蒹葭	1「和我們對坐的山，正迤邐於萬燈之中，」 2「因為凌燈而行的畫舫，」 3「而是在大海裏哪！在大海裏流浪」 「我們把一束地球浸溼的經緯當成妳浣洗的 / 絲帕。」 「投錨處遠山消失的地方降有一尊蓮花」 4「(我俯視妳，以月光的澄澈，妳 / 妳竟是浮在海上一和島等大的 / 蓮花灯籠？ / 殿內千層千重燭 / 雷同一崇尚棄絕的宗教廟宇)」 5「(下船登上紫色的高原)」 7「而我睡意愈淺 / 藉由夢的照耀，對妳愈切端詳…… / 萬千燈燭殘留妳眼 / 搖幌為波光 / (帶給我夜泳者的悽愴) / 淤積…… / 成滿佈蘆葦的池沼 / 挪開美麗的對白 / 妳逐漸是不會相識的 (不會) / 女子」 8「草原雷同臨晨的城市 (瑩耀的露珠如同清晨之前 / 逐漸稀薄的燈火如同我的甦醒)」	1「和我們對坐的山，正迤邐於萬燈之中，」 2「因為凌燈而行的畫舫，」 3「而是在大海裏，在大海裏流浪」 整句刪去 「投錨處遠山消失的地方 / 我的視線播種出一尊水蓮」 4「(我俯視妳，以月光的澄澈 / 月光的規模，妳， / 在月光的距離的俯視之下，妳 / 是浮在海上一和島嶼等大的 / 蓮花灯籠 / 殿內千層千重燭 / 雷同一崇尚棄絕的宗教廟宇)」 5「(下船登上紫色香草的高原)」 7「而我睡意愈淺 / 藉由夢的照射，對妳愈切端詳…… / 萬千燈燭殘留妳眼 / 搖才晃為波光 / (帶給我夜泳者的悽愴) / 淤積…… / 成滿佈蘆葦的池沼 / 美麗的對白還原成字 / 妳逐漸成為我不會相識的 / 女子」 8「草原雷同臨晨的城市 (晶耀的露珠如同晨曦之前 / 逐漸稀薄的燈火) / 更加清冽)」
默契	「眾靈魂之森林的霧夜里月光被涓在一匹絲綢上」	「眾靈魂之森林的霧夜里月光被絹在一匹絲綢上」
觀音	「柔美的觀音已沉睡稀落的燭羣裏」	「柔美的觀音已沉睡稀落的燭群裏」
寶寶之書 (左卷)	「划過運河，有些擺在床第上的路販」	「划過運河，有些在床第上叫賣的路販」
光之書 (左卷)	「我幾乎又把自己神格化了，驚訝坐起」 「至我無意觸及冰冷的茶几 / 彼處傳來瀑布遠遠底震動…… / 在烈日與蜃樓惡意環伺下，我	「我幾乎認為自己又遭逢奇蹟，驚訝坐起」 「他站在我的床前。直到我 / 無意觸及冰冷的茶几…… / 葉影在軒窗上搖曳 / 彼處傳來瀑布

	最後的想像是 / 一條溪朝大漠出發」	遠遠底震動…… / 在烈日與層樓惡意環伺下，我醒前最後的想像是 / 在大漠中奮力獨行的迷路的溪」
黑夜之書（以及死亡……）	「祂溫柔地掙開他的手，說：『不用怕，我會回來的。』他說：『我卻再不能回來！』」 「他把未享完的榮譽和有瑕疵底德行交在一邊」 「如今，我是多麼希望加入你們永恒的對談。」 「正如由於希望，人們創出最美麗的事，由於恐懼，人們創出最醜陋的事。肉體是達成醜陋的手段 / 肉體也是達成美麗的手段」 「『永恒，永恒只是人們弄錯方向的記憶』」	「祂溫柔地掙開他的手，說：『不用怕，我會回來的。』他說：『我怕我再不能回來！』」 「他把未享用完的榮譽和有瑕疵底德行交在一邊」 「如今，我是多麼希望加入你們永恆的對談。」 「正如由於希望，人們創出最美麗的事，由於恐懼，人們甘於最醜陋的事。 / 肉體使醜陋成為可能 / 肉體也是達成美麗的手段」 「『永恆，永恆只是人們弄錯方向的記憶』」
西狩獲麟（上卷）	「他已停落臺前，只是匹氣質太過纖細的幼駒」 「那種睡意。妳輕輕地呼吸！我查覺」 「聽我說，妳曾是一面明鏡，映白雲為心」	「他已停駐臺前，只是匹氣質太過纖細的幼駒」 「那種睡意。妳輕輕地呼吸！我察覺」 「妳曾是明鏡，映我為心」
語錄	ㄅ「我不知道人是否應該悲觀，但是對於生命與德行的認識，使我感到不快。」 ㄅㄅ「『我們並不比你們更快樂，如果我們疏於談論不幸。快樂是不實在的，它只是一些入神或忘懷，我們並沒多出什麼，請不要嫉妒我們。』帶頭的人說：『同樣的，痛苦也不實在，它只是進入過失更流利的入口。』」 ㄅ「留給其它的兒童。」 ㄅ「他們的悲慘，就是我靈魂的盛宴啊！」 ㄅ「我們熱切的生命仍不滿足於關注這些，讓貧窮的我有機會奮鬥。」 ㄅ「『所有的消逝者也不因回頭而復現。』」、「『而最後我們對快樂與痛苦的感覺也將模糊。』」 ㄅ「宿命的親和力也使有些人艱辛地阿諛討好人群。」 ㄅㄅ「我的晚年將有更多的噩運，」 ㄅ「『而是異教徒中某一個形上學家，相信人們唯有通過地面才能到達天空，因為時空是相對	ㄅ「我不知人是否應該悲觀，但是對於生命與德行的認識，使我感到不快。」 ㄅㄅ「『我們並不比你們更快樂，如果我們疏於談論不幸。或者是一但相對於更根本的事實，快樂是不實在的，它只是一些入神或忘懷，我們並沒多出什麼，請不要嫉妒我們。』帶頭的人說：『同樣的，相對於更根本的痛苦，你們的痛苦也不實在，它只是進入過失更流利的入口。』」 ㄅ「留給其他的兒童。」 ㄅ「人們的悲慘，就是我靈魂的盛宴啊！」 ㄅ「我們熱切的生命仍不滿足於關注這些，夢想讓貧窮的我有機會奮鬥。」 ㄅ「『所有的消逝者將不因你回頭而復現。』」、「『而最後我們對快樂與痛苦的感覺也將模糊而相像。』」 ㄅ「恐懼這宿命的孤寂也使有些人艱辛地阿諛討好人群。」 ㄅㄅ「我的晚年將有更多的困厄，」 ㄅ「『而是異教徒中某一個形上學家為了例證他悲觀的體系，規畫了巴比倫的象徵與命運。他相

	<p>的，人心也是相對的，』』</p> <p>ㄉㄨ 「『對人類學的研究徹底改變了我的畫風，』』</p> <p>ㄉㄨ 「『我何嘗沒有覺查到一件極龐大的事物，』』、『『我發現樓房和行道樹也查覺到了，』』</p> <p>「它說：『即使我是災禍，又有什麼可怕？』』</p> <p>ㄩㄨ 「在知性能力的邊緣不斷地被替代著」</p> <p>ㄩㄨ 「然後我們換了一個窗口。『永恆』 / 『關於永恆』然後我們換了一個窗戶。」</p> <p>ㄩㄨ 「『人類是以自己的價值準則來規範未來？或者是以暗示著效率與科學的未來，』』</p> <p>ㄩㄨ 「『苦痛也許是原因與過程，但不要把牠牽就為目的。』』</p> <p>ㄩㄨ 「一個國王要有多少心事呢？我想。」</p>	<p>信人們唯有通過認識地面才能到達天空，時空是相對的，人心也是，』』</p> <p>ㄉㄨ 「『對人類學的研究徹底改變了我的畫風，』』</p> <p>ㄉㄨ 「『我何嘗沒有覺察到一件極龐大的事物，』』、『『我發現樓房和行道樹也察覺到了，』』</p> <p>「它說：『即使我形同災禍，又有什麼可怕？』』</p> <p>ㄩㄨ 「在生活的邊緣不斷地被替代著」</p> <p>ㄩㄨ 「然後我們換了一個窗口。『永恆』 / 『關於永恆』然後我們換了一個窗戶。」</p> <p>ㄩㄨ 「『人類是以自己的價值準則來規範未來？或者是以標示著效率與科學的未來，』』</p> <p>ㄩㄨ 「『苦痛也許是原因與過程，但不要把牠遷就為目的。』』</p> <p>ㄩㄨ 「一個君王要有多少心事呢？我想。」</p>
寶寶之書		已另行出版《寶寶之書》一書
奧義書	<p>I 「當光與水交融 / 並掩蓋我的視線的時候」、「陳舊的燈光們重提及童年底感動：」</p> <p>III 「『我像迷宮的設計者 / 想：他們跟不上我的 / 他們註定著迷於我的巧藝 / 會傾聽我彈奏了又彈奏。』』</p> <p>VI 「在這蘆華的河洲」</p>	<p>I 「當光與睫交融 / 並掩蓋我的視線的時候」、「陳舊的燈光們重溫童年底感動：」</p> <p>III 「『像迷宮的設計者 / 想：他們跟不上我的 / 他們註定著迷於我的巧藝 / 會傾聽我彈奏了又彈奏。』』</p> <p>VI 「在這蘆華盛開的河洲」</p>
芝麻開門	<p>「但菓園已經成熟 / 但你的方向形成生命裏每日都有的龜裂」</p> <p>「雲彩才佈置好，星群的演奏開始」</p>	<p>「但菓園已經成熟 / 甜美的欲望發脹 / 形成生命裏每日都有的龜裂」</p> <p>「雲彩才佈置好，星群的演奏就已開始」</p>

三、《擲地無聲書》：

版本	少數版 (1988 年)	天下文化版 (2000 年)
詩		
齊天大聖	<p>2 「這時天若分婉地似瘰癧」</p> <p>5 「我像無數頑石 / 被猛擲出去」</p>	<p>2 「這時天若分婉，地似瘰癧」</p> <p>5 「我像無數頑石 / 被擲猛出去」</p>
荀子	「包藏萬竅之笛的雕塑」	「包藏萬籟的萬竅之笛」
墨翟	<p>「當兩噸半的青銅與才藝」</p> <p>「錙銖必較的辛勤酸楚 / 他更加惦記起同志 / 和他的草履」</p>	<p>「當兩噸半的青銅編鐘與才藝」</p> <p>「錙銖必較的庸碌酸楚 / 他更加惦記起同志 / 他們在危城內習劍 / 在爭鳴的百家外編織草</p>

	「旱瓜田進入枯癟的收穫」	履。」 「旱瓜田進入枯癟的收穫季」
光年三章	「花香瀰漫。蜉蝣彈起。」 「巨大的逼視使任何事物或努力幾淪為不存在」 「內在陳設則有機化為更自然的器官」	「花香瀰漫。蜉蝣騷然。」 「它巨大的逼視使任何事物或努力幾淪為不存在」 「內在設備則有機化為更自然的器官」
夢羅湖畔	「該不該人跡罕至隨你的意 / 但至少是淡季。」 「最好有些淒清的傳說」	「該不該人跡罕至隨你的意 / 但至少維持淡季。」 「最好有些淒冷的傳說」
二十七日， <i>沍寒</i> 。	「室內，攤開的原刊本影印雜誌 / 向沉默的擺設繼續 / 陳述先前的理想 / 光輝在破綻中閃爍 / 餅乾盒壓著頁碼。」 「一個人經過這樣的校園」	「斗室裡， / 一夜呼出的二氧化碳 / 還在沉默的擺設間游移 / 餅乾盒壓住頁碼的 / 攤開的原刊本影印雜誌 / 它的訊息與秘密正在 / 微光中蒸發……」 「一個人穿過這樣的校園」
從父親的墓園望去	「四周被圍獵的風水」	「四周被零售的風水」
信中最後一段	「我不該草草翻過 / 這時日的典籍 / 不該寫衰飒的詩句」	「我不該草草翻閱 / 這時間的典籍 / 不該耽於衰飒的詩句」
唐吉訶德像致 W	「巨人背脊上的斑蚊」 「自己知識、意志的極限……」	「失眠背脊上的斑蚊」 「自己知識或意志的極限……」
鷹 1	「荒山急流似乎是 / 但在翼的兩面還同時惦掛著 / 黑夜與白晝」	「荒淵急流似乎是 / 但翼的兩面還同時映照著 / 黑夜與白晝」
鷹 2	「可能是各類靈魂的迴聲」	「可能是各種視野拼接成的 / 高蹈的言行」
87 年夏日寫下而未及修改……	「沿著喧鬧的人文景觀迸裂開來。」	「沿著喧鬧的人文景觀淌下來」
情詩	「我將回到隊伍裡頭，去奮鬥 / 生活； / / 我將想得更多、穿戴得更好」	「我將回到隊伍裡頭，奮鬥、生活 / / 我將爭取得更多、穿戴得更好」

(附錄二) 羅智成相關研究資料初編

一、羅智成已出版作品 (依年代順序排列)

1、詩集：

詩集	出版社	時間
《畫冊》	自費	1975 年
《光之書》	台北：龍田	1979 年
《傾斜之書》	台北：時報	1982 年
《寶寶之書》	台北：少數	1988 年
《擲地無聲書》	台北：少數	1988 年
《黑色鑲金》	台北：聯合文學	1999 年
《傾斜之書》	台北：聯合文學	1999 年
《光之書》	台北：天下文化	2000 年
《擲地無聲書》	台北：天下文化	2000 年
《夢中書房》	台北：聯合文學	2002 年

2、非詩集作品：

作品	出版社	時間
《夢的塔湖書簡》	台北：時報	1987 年
《泥炭紀》	台北：少數	1988 年
《M 湖書簡》	台北：少數	1988 年
《亞熱帶習作》	台北：聯合文學	1999 年
《文明初啓》	台北：聯合文學	1999 年

《南方朝廷備忘錄》	台北：聯合文學	1999 年
《南方以南·沙中之沙》	台北：天下文化	2000 年
《M 湖書簡》	台北：正中	2002 年
《寂靜布拉格》(Jan Reich 攝影，羅智成撰文)	台北：閱讀地球	2003 年

3、翻譯作品：

作品	出版社	時間
《中國最後一個古代》湯生 (John Thomson)	台北：時報	1984 年
《西風殘照故中國》柏希曼 (Ernst Boerschman)	台北：時報	1984 年

二、羅智成其它發表未集結的創作 (依年代順序排列)

篇名	出處	時間
〈無法歸類的專輯—無法歸類的作者羅智成作品選 I〉	《聯合文學》30 期	1987 年 4 月
〈黑色鑲金〉詩作 7 首 (有部份仍未收入)	中國時報	1991 年 2 月 10 日
〈彩色詩集系列〉	《聯合文學》96 期	1992 年 10 月
〈在旅行中記筆記〉	中國時報	1996 年 12 月 18 日
〈蔚藍紀之 1、2、3〉	聯合報	1997 年 11 月 21 日
〈蔚藍紀之 4、5、6〉	聯合報	1997 年 11 月 22 日
〈蔚藍紀之 10、11、12、13〉	《聯合文學》161 期	1998 年 3 月
〈蔚藍紀之 7、8、9〉	《聯合文學》165 期	1998 年 7 月

〈無法歸類的專輯—無法歸類的作者羅智成作品選 II〉	《聯合文學》165 期	1998 年 7 月
〈但是〉	中國時報	1999 年 11 月 13 日
〈薔薇科戀人〉	聯合報	2003 年 4 月 15 日
〈有人要我寫一首反戰的詩〉	中國時報	2003 年 4 月 24 日

三、羅智成論述文章（依年代順序排列）

篇名	出處	時間
〈不驚動它們〉	《現代詩》復刊第 11 期	1987 年 12 月
〈評介「飲一杯招魂酒」〉	中國時報	1991 年 3 月 22 日
〈在過去與未來之間顛沛走過〉	中國時報	1991 年 6 月 14 日
〈閱讀的無力感〉	《誠品閱讀》7 期	1992 年 12 月
〈文化議題進入焦點還要排隊〉	中國時報	1995 年 9 月 4 日
〈旅行文學是旅行的再出發〉	《魔鬼·上帝·印第安》(台北：元尊)	1998 年
〈先訂下遊戲規則〉	中國時報	1998 年 12 月 3 日
〈詩的祕密花園〉	中央日報	1999 年 7 月 21 日
講評〈火成岩的額頭—論余光中《與永恆拔河》〉(趙衛民)	《台灣文學經典研討會論文集》(台北：聯經)	1999 年
〈世界的盡頭—我的文學之旅〉	聯合報	2000 年 5 月 10 日
〈散文楊照〉	《聯合文學》212 期	2002 年 6 月
〈帶哪一本書上山逃難〉	聯合報	2003 年 6 月 1 日

〈意外的樂觀〉	聯合報	2003年6月27日
---------	-----	------------

四、相關座談會紀錄（依年代順序排列）

篇名	出處	時間
〈西方文學與中國現代詩〉	《中外文學》10卷1期	1981年6月
〈現代詩座談會〉	《中外文學》10卷8期	1982年1月
〈再度來一次造詩運動—副刊主編談現代詩的危機〉	《現代詩》復刊18期	1992年9月
〈長榮環宇文學獎決審會議記錄〉	《聯合文學》167期	1998年9月
〈真相與想像關於「普希金祕密日記」〉	《聯合文學》176期	1999年6月

五、羅智成訪談資料（依年代順序排列）

篇名	出處	時間
〈意識的旅人—夜訪羅智成〉（吳繼文訪談紀錄）	《現代詩》復刊第10期	1987年5月
〈無法歸類的創作者〉（賴佳琦訪談紀錄）	《文訊雜誌》163期	1999年5月
〈詩宇宙裡的一則傳奇—專訪羅智成〉（魏可風訪談紀錄）	自由時報	2000年8月19日
〈相約天涯—羅智成談旅行與文學〉（吳婉茹訪談紀錄）	《聯合文學》187期	2000年5月

〈簡媜 vs 羅智成一在夢中 書房遙望天涯海角〉(張清 志訪談紀錄)	《聯合文學》210 期	2002 年 4 月
--	-------------	------------

六、羅智成的評審意見文章（依年代順序排列）

篇名	出處	時間
〈台灣版的「荒原」—評 「我和自己去旅行」〉	中國時報	1991 年 10 月 7 日
〈評「你能不能以讀『一』 的心情讀一遍」〉	《聯合文學》146 期	1996 年 12 月
〈好的旅行，以及好的文 學〉	《聯合文學》167 期	1998 年 9 月
〈劇烈的擺盪與妥協〉	聯合報	1999 年 5 月 8 日
〈推薦「她鄉」〉	聯合報	1999 年 5 月 18 日
〈評「他們」〉	《聯合文學》182 期	1999 年 12 月
〈評「給你」(之二)—給 連城定晴〉	《聯合文學》197 期	2000 年 12 月
〈像「日舞影展」一樣〉	中國時報	2002 年 12 月 13 日
〈好的情詩只有情人知 道〉	聯合報	2003 年 8 月 3 日

七、有關羅智成及作品之介紹、評論等資料（依姓名筆劃排列）

1、專書類：

著者	篇名	書名	時間
丁旭輝	〈中生代的圖象實 踐—羅智成〉	《台灣現代詩圖象 技巧研究》	高雄：春暉，2000 年 12 月

仇小屏	〈羅智成詩作「觀音」(評論部份)〉	《世紀新詩選讀》	台北：萬卷樓，2003年8月
白靈	〈羅智成詩作「夢中花園」(評論部份)〉	《九十年詩選》(焦桐主編)	台北：台灣詩學季刊，民國91年5月份
向陽主編	〈羅智成詩作「說書人柳敬亭」(評論部份)〉	《七十五年詩選》	台北：爾雅，民國76年3月
朱雙一	〈楊澤、羅智成：文化鄉愁和歷史尋根〉	《戰後台灣新世代文學論》	台北：揚智，2002年2月
余光中	〈現代詩的一種讀法〉	《七十六年文學批評選》(陳幸惠主編)	台北：爾雅，民國77年3月
李瑞騰主編	〈羅智成詩作「李賀」(評論部份)〉	《七十四年詩選》	台北：爾雅，民國75年4月
沈花末	〈羅智成詩作「耶律阿保機」、「我的靈感」(評論部份)〉	《1985 台灣詩選》	台北：前衛，民國75年3月
林耀德	〈羅智成論〉	《期待的視野—林耀德文學短論集》	台北：幼獅文化，民國82年
林耀德	〈微宇宙中的教皇—初窺羅智成〉	《一九四九以後》	台北：爾雅，民國75年12月
翁文嫻	〈如何在詩中看見思想〉、〈現代詩中男女的情與變〉	《創作的契機》	台北：唐山，1998年5月
商禽	〈羅智成詩作「夢中書房」(評論部份)〉	《八十三年詩學》(洛夫、杜十三主編)	台北：現代詩季刊社，民國84年8月份

張漢良	〈羅智成詩作「一支蠟燭在己的光焰里睡著了」(評論部份)〉	《現代詩導讀》	台北：故鄉，民國68年11月
張錯	〈羅智成詩選(評論部份)〉	《千曲之島》	台北：爾雅，民國76年7月
張默	〈羅智成詩作「燈前之書」(評論部份)〉	《七十一年詩選》 (張默主編)	台北：爾雅，民國72年3月
張默	〈晶瑩剔透話話小詩〉(序)、〈羅智成「觀音」〉	《小詩選讀》	台北：爾雅，民國76年5月
張默	〈羅智成詩作「壁畫」(評論部份)〉	《天下詩選 I》(瘴弦編)	台北：天下文化，2000年5月
張默、蕭蕭主編	〈羅智成詩作「觀音」、「一支蠟燭在己的光焰里睡著了」(評論部份)〉	《新詩三百首》	台北：九歌，1998年9月
許世旭	〈中國現代詩的回歸傳統〉	《新詩論》	台北：三民，民國87年8月
陳大為	〈虛擬與神入—論羅智成詩中的先秦圖象〉 〈膽寫屈原—管窺亞洲中文現代詩的屈原主題〉	《亞細亞的象形詩維》	台北：萬卷樓，民國90年1月
陳幸惠	〈羅智成詩作「鴿子」、「黑色鑲金」選一(評論部份)〉	《小詩森林》	台北：幼獅文化，2003年

陳啓佑	〈初論羅智成的「畫冊」〉	《渡也論新詩》	台北：黎明，民國72年9月
陳義芝	〈羅智成詩作「鷹」(評論部份)〉	《不見長江滾滾來—中國新詩選注》	台北：幼獅，民國82年6月
陳義芝	〈羅智成詩作「鎮魂」(評論部份)〉	《八十八年詩選》(張默、白靈主編)	台北：創世紀，民國89年3月
陳巍仁	〈台灣現代散文詩主題論〉(第一節、抒情表現)	《台灣現代散文詩新論》	台北：萬卷樓，2001年11月
楊牧	〈走向洛陽的路—羅智成詩集序〉	《傾斜之書》	台北：時報，1982年
蔡淑玲	〈航向永夜—邊界的探索，意象的流離〉	《光之書》	台北：天下文化，2000年
鄭明嫻	〈現代詩中古典素材的運作〉、〈評析三首上邪詩〉	《當代文學氣象》	台北：春暉，民國77年4月
鄭慧如	第二章〈抒情風格〉、第三章〈情境敘述〉均有論述	《現代詩的古典觀照》	政治大學中文研究所博士論文，民國84年6月
蕭蕭	〈羅智成詩作「觀音」(評論部份)〉	《現代詩導讀》	台北：故鄉，民國68年11月
蕭蕭	〈智慧與死亡之間—讀羅智成敘事詩〈問聃〉〉	《現代詩縱橫觀》	台北：文史哲，1991年6月
蕭蕭、白靈主編	〈羅智成詩作「觀音」、「鎮魂」(評論部份)〉	《新詩讀本》	台北：二魚文化，2002年8月

鴻鴻	〈羅智成詩作「 93 霖雨一致永不消逝 的最後讀者」(評論 部份)〉	《八十二年詩選》 (梅新、鴻鴻主編)	台北：現代詩季 刊，1997年6月
----	---	-----------------------	----------------------

2、期刊類：

著者	篇名	刊名卷期	時間
李癸雲	〈論羅智成詩中的 女人原型〉	《二十世紀台灣男 性書寫的再閱讀— 完全女性觀點學術 研討會》	2003年10月18,19 日
李癸雲	〈不存在的戀人— 以陳黎楊澤羅智成 詩為例〉	《台灣文學學報》 第4期	2003年8月
林耀德	〈羅智成的禁域— 讀「夢的塔湖書 簡」〉	《文訊》31期	1987年8月
徐望雲	〈讓現代史詩站上 起跑線—〈以陳吉 光李陵答蘇武書〉 與〈羅智成離騷〉〉	《台灣詩學季刊》18 期	1997年3月
翁文嫻	〈在古典之旁辨解 現代詩的「變形」 問題〉	《創世紀》128期	2001年9月
翁文嫻	〈論台灣新一代詩 人的變形模式〉	《中山人文學報》13 期	2001年10月
張曼娟	〈羅智成的長詩， 大開大何闔，優游	《文訊》44期	1989年6月

	自在〉(詩人節特輯)		
張靄珠	〈夢境邊緣的語言—羅智成詩集「光之書」讀後〉	《出版與研究》45期	1979年5月
許悔之	〈占領一座電台評羅智成的《寶寶之書》〉	《聯合文學》6卷3期	1990年1月
曾淑美	〈你讀過羅智成的詩嗎?〉	《藍星詩學》1999端午號	1999年6月
馮雨	〈「南方以南，沙中之沙」詩人焦慮的旅遊書寫〉	《破周刊》復刊103號	2000年4月7日~4月16日
黃志安	〈曾經冠滿台大—羅智成〉	《聯合文學》172期	1990年10月
廖咸浩	〈為青年的閱讀领航—廖咸浩導讀「夢中書房」〉	《聯合文學》213期	2002年7月
蔣勳	〈獨白—評羅智成的「夢的塔湖書簡」〉	《聯合文學》34期	1987年8月

3、報紙類：

著者	篇名	報類	時間
王開平	〈黑色的的異教徒〉	聯合報	1999年3月22日
王瑞瑤	〈創作才子情意出擊「寫詩的羅智成	中時晚報	民國89年3月4日

	換手寫起旅遊書」)		
田芳麗	〈羅智成一透過書和世界溝通〉	中央日報	1996年9月11日
宇文正	〈羅智成／一年之內出最多書的人？〉	聯合報	1999年8月4日
李蓮珠	〈羅智成旅遊書羨煞友人〉	大成報	民國89年3月2日
范方凌	〈讀遊記興起—我對旅遊的想望〉	台灣時報	2000年5月12日
徐開塵	〈羅智成旅行文學寫出新風格來為旅伴提出旅行觀點〉	民生報	民國89年3月2日
徐開塵	〈詩人羅智成開拓新事業〉	民生報	民國86年9月4日
徐開塵	〈詩人初創業閱讀地球出版社開張了〉	民生報	2003年2月7日
翁文嫻	〈精準設計的飛〉	聯合報	2002年4月7日
張殿	〈新書上架—攝影札記《M湖書簡》〉	聯合報	民國92年2月16日
陳文芬	〈羅智成自費閱讀地球〉	中國時報	2003年2月7日
陳宛茜	〈詩人羅智成當起出版人〉	聯合報	民國92年2月7日
陳素梅	〈快樂的「精神分裂者」〉	自由時報	1996年7月19日
曾淑美	〈密語的溫度〉	聯合報	1999年3月22日
曾蕙芳	〈羅智成書發南極〉	中央日報	民國89年3月2日

	北非印象〉		
黃金鳳	〈令人困窘的書寫 姿態—詩人羅智成 的南極、北非印象〉	中央日報	民國 89 年 3 月 6 日
楊佳嫻	〈相互悖離又頻頻 回眸〉(「宗教與文 學的愛恨情仇」座 談會)	聯合報	2002 年 5 月 26 日
廖咸浩	〈久違了，詩人〉	中國時報	1999 年 5 月 6 日
蔡美娟	〈羅智成「南方以 南沙·中之沙」訴 說南極〉	聯合報	2000 年 3 月 2 日
蕭攀元	〈明星閱讀偶像的 旅人圖文誌〉	聯合報	民國 89 年 4 月 3 日
賴素鈴	〈睽違十載羅智成 五書齊發〉	民生報	1999 年 3 月 11 日

參考文獻

(以下皆依姓名筆劃順序排列)

一、文學作品類：

1、中：

大荒《剪取富春半江水》台北：九歌，1999年

方莘《膜拜》台北：現代文學，1963年2月

史作檉《三月後的五卷》台北：水瓶世紀，1999年

余秋雨《文化苦旅》台北：爾雅，1999年

周夢蝶《還魂草》台北：領導，1987年

林燿德《銀碗盛雪》台北：洪範，1987年1月

侯吉諒《交響詩》台北：未來書城，2001年

洛夫《因為風的緣故》台北：九歌，1988年，再版

虹影、趙毅衡主編《墓床—顧城謝燁海外代表作品集》北京：作家，1993年11月

徐志摩《徐志摩詩集》台北：大夏

徐志摩《徐志摩詩集》台北：漢風，1990年8月

徐志摩《徐志摩詩選》(楊牧編選)台北：洪範，1988年7月

陳克華《花與淚與河流》台北：書林，2001年7月

顧城《英兒》台北：圓神，1993年12月

2、外：

里爾克《里爾克的絕唱》張索時譯解，台北：爾雅，2002年

里爾克《里爾克書信集》李魁賢譯，台北：桂冠，2001年

里爾克《里爾克詩集》(I II III)李魁賢譯，台北：桂冠，2003年

里爾克《永不枯竭的話題：里爾克藝術隨筆集》，史行果譯，北京：東方出版社，2002年2月

波特萊爾著《惡之花》郭宏安譯，山東：廣西師範大學，2002年

侯篤生《里爾克傳》李魁賢譯，台北：桂冠，2001年

紀德《地糧》江和譯，台北：巨人，1963年

紀德《地糧》盛澄華譯，台北：桂冠，2002年

韓波《韓波詩文集》莫渝譯，台北：桂冠，2003年

二、一般論著：

1、中：

丁旭輝《台灣現代詩圖象技巧研究》高雄：春暉，2000年12月

中國修辭學會·國立臺灣師範大學國文系《修辭論叢》台北：洪葉，1999年8月

仇小屏《世紀新詩選讀》台北：萬卷樓，2003年8月

仇小屏《古典詩詞時空設計美學》台北：文津 2002年11月

王立《中國古代文學十大主題—原型與流變》台北：文史哲，1994年7月

王忠勇《本世紀西方文論述評》雲南：雲南出版社，1989年4月

冉雲飛《尖銳的秋天—里爾克》台北：牧村，2001年

伍蠡甫、林驥華編著《現代西方文論選》台北：書林，1994年

向陽主編《七十五年詩選》台北：爾雅，民國76年3月

朱剛《20世紀西方文藝文化批評理論》台北：揚智，2002年7月

朱靜編著《紀德傳》台北：業強，1997年4月

朱雙一《戰後台灣新世代文學論》台北：揚智，2002年2月

何懷碩《孤獨的滋味》台北：立緒，1998年10月

吳欣等著《西洋文學發展概述》台北：中華文化復興運動推行委員會，1983年9月

李正治《至情祇可酬知己》台北：業強，1986年10月

李瑞騰《文學的出路》台北：九歌，1994年

李瑞騰主編《七十四年詩選》台北：爾雅，1986年4月

沈花末《1985台灣詩選》台北：前衛，1986年3月

沈謙《修辭學》台北：國立空中大學，1998年

周慶華《死亡學》台北：五南，2002年2月

東海大學中文系編《旅遊文學論文集》台北：文津，2000年1月

林耀德《一九四九以後》台北：爾雅，民國 75 年 12 月

林耀德《重組的星空》台北：業強，1991 年 6 月

林耀德《期待的視野—林耀德文學短論集》台北：幼獅文化，1993 年

侯迺慧《詩情與幽境—唐代文人的園林生活》台北：東大，1991 年 6 月

洛夫、杜十三主編《八十三年詩學》台北：現代詩季刊社，民國 84 年 8 月

紀弦等編《八十年代詩選》台北：創世紀，1976 年

胡經之、張首映主編《西方二十世紀文論選》（第一卷作者系統）北京：中國社會科學出版社，1989 年 6 月

韋政通《中國思想史》台北：水牛，1998 年 10 月

奚密《現當代詩文錄》台北：聯合文學，1998 年

徐曙玉、邊國恩《20 世紀西方現代主義文學》天津：百花文藝出版社，2001 年 4 月

翁文嫻《創作的契機》台北：唐山，1998 年 5 月

袁行霈《中國詩歌藝術研究》北京：北京大學出版社，2001 年

張春榮《修辭新思維》台北：萬卷樓，2001 年

張首映著《西方二十世紀文學史》北京：北京大學出版社，2002 年 1 月

張梅芳《鄭愁予詩的想像世界》台北：萬卷樓，2001 年 9 月

張稟真、章安祺、楊慧林著《西方文藝理論史》北京：中國人民大學出版社，2001 年 2 月

張漢良《現代詩導讀》台北：故鄉，1979 年 11 月

張錯《千曲之島》台北：爾雅，1987 年 7 月

張默、白靈主編《八十八年詩選》台北：創世紀，2000 年 3 月

張默、蕭蕭主編《新詩三百首》台北：九歌，1998 年 9 月

張默《七十一年詩選》台北：爾雅，1983 年 3 月

張默《小詩選讀》台北：爾雅，1987 年 5 月

張默《台灣現代詩概觀》台北：爾雅，1997 年 5 月

梅新、鴻鴻主編《八十二年詩選》台北：現代詩季刊，1997 年 6 月

莫渝編《紀德研究》高雄：大舞台書苑，1977 年 12 月。

許世旭《新詩論》台北：三民，民國 87 年 8 月

郭于華《死的困惑與生的執著》台北：洪葉，1994 年

陳大為《亞細亞的象形詩維》台北：萬卷樓，2001年1月

陳幸惠《小詩森林》台北：幼獅文化，2003年

陳幸惠主編《七十六年文學批評選》台北：爾雅，1988年3月

陳義芝《不見長江滾滾來—中國新詩選注》台北：幼獅，1993年6月

陳巍仁《台灣現代散文詩新論》台北：萬卷樓，2001年11月

陸揚《精神分析文論》山東：山東教育出版社，2001年2月。

勞思光《新編中國哲學史》台北：三民，1999年

渡也《普遍的象徵》台北：業強，1987年

渡也《渡也論新詩》台北：黎明，1983年9月

焦桐主編《九十年詩選》台北：台灣詩學季刊，2002年5月

費勇《洛夫與中國現代詩》台北：東大，1994年

黃永武《中國詩學思想篇》台北：巨流，1983年2月

黃晉凱、張秉真、楊恒達主編《象徵主義·意象派》北京：中國人民大學出版社，1998年

黃維樑《中國文學縱橫論》台北：東大，1988年

黃維樑《怎樣讀新詩》台北：業強，1989年

楊宗翰《台灣文學的當代視野》台北：文津，2002年6月

楊宗翰《台灣現代詩史：批判的閱讀》台北：巨流，2002年6月

楊牧《隱喻與實現》台北：洪範，2001年

楊照《夢與灰燼—戰後文學史散論二集》台北：聯合文學，1998年4月

趙天儀《現代美學及其他》台北：東大，1990年3月

趙家璧主編《中國新文學大系》（文學論爭卷）台北：業強，1990年3月

趙澧、徐京安主編《唯美主義》北京：中國人民大學出版社，1998年8月

蔡源煌《從浪漫主義到後現代主義》台北：雅典，1998年3月

鄭明嫻、林耀德《時代之風—當代文學入門》台北：幼獅文化，1991年7月

鄭明嫻《當代文學氣象》台北：春暉，1988年4月

蕭春雷《文化生靈—中國文化視野中的生物》天津：百花文藝，2001年

蕭蕭、白靈主編《新詩讀本》台北：二魚文化，2002年8月

蕭蕭《現代詩導讀》台北：故鄉，1979年11月

蕭蕭《現代詩縱橫觀》台北：文史哲，1991年6月

蕭蕭《雲端之美·人間之真》台北：駱駝出版社，1997年
薛家寶《唯美主義研究》天津：天津社會科學院，1999年12月
簡政珍《語言與文學空間》台北：漢光，1989年
顏翔林《死亡美學》上海：學林出版社，1998年10月
羅門《詩眼看世界》台北：師大書苑，1989年
羅青《從徐志摩到余光中》台北：爾雅，1978年12月
痲弦編《天下詩選》I II 台北：天下文化，2000年5月

2、外：

Jonathan Culler《文學理論》李平譯，牛津大學出版社，1998年
Charles Chadwick《象徵主義》，張漢良譯，台北：黎明，1973年8月
Robert H.Hopcke《導讀榮格》蔣韜譯，台北：立緒，2000年2月
Philip Koch《孤獨》梁永安譯，台北：立緒，1997年11月
Murray Stein《榮格心靈地圖》朱侃如譯，台北：立緒，1999年10月
加斯東·巴什拉著《夢想的詩學》，劉自強譯，北京：三聯，1996年6月
卡爾·榮格（Carl G.Jung）主編《人及其象徵》龔卓軍譯，台北：立緒，1999年
布雷德伯里（Walcolm Bradbury）、麥克法蘭（J.W. Mcfarlane）合編《現代主義》，
胡家巒等譯，上海：上海外語教育出版社，1997年7月
布魯克斯、衛姆塞特《西洋文學批評史》，顏元叔譯，台北：志文，1972年
弗朗索瓦·達高涅著《理性與激情—加斯東·巴什拉傳》，尚衡譯，北京：北京
大學 1997年
安德列·巴利諾著《巴什拉傳》，顧嘉深、杜小真譯，上海：東方出版社，2000
年
金森修《巴什拉—科學與詩》，伍青艷、包國光譯，山東：河北教育出版社，2002
年1月
榮格《分析心理學—集體無意識》鴻鈞審譯，台北：結構群，1990年9月
華萊士·伐利《紀德評傳》，楊澤譯，台北：金楓，1987年4月
戴維·方坦納（David Fontana）《夢境的例句》李潔修譯，台北：知書房，2003年
村上陽一郎《生與死的關照—現代醫療啓示錄》何月華譯，台北：東大，1997
年6月

三、學位論文類：

邱茂生《中國新文學現代主義思潮研究（一九一七—一九四九）》文化中文研究所博士論文，1995年

柯凌伶《林亨泰新詩研究》成功大學中國文學研究所碩士論文，1999年

張夙珍《陳克華新詩研究》中正大學中文研究所碩士論文，2000年

黃郁珍《現代詩論中「詩語言」的探討》文化大學中文研究所碩士論文，1995年

鄭慧如《現代詩的古典觀照》政治大學中文研究所博士論文，1995年

四、期刊論文：

毛文芳〈閱讀與夢憶—晚明旅遊小品試論〉《中正中文學報年刊》第3期，2000年9月

李正治〈新詩未來開展的根源問題〉《文訊》28期，1987年2月

李癸雲〈不存在的戀人—以陳黎楊澤羅智成詩為例〉《台灣文學學報》第4期，2003年8月

李癸雲〈論羅智成詩中的女人原型〉《二十世紀台灣男性書寫的再閱讀—完全女性觀點學術研討會》2003年10月18、19日

李蒙紀錄〈從第一本詩集談起—鄭愁予與曾淑美、羅任玲、鴻鴻、零雨談片〉《現代詩》復刊16期，1990年12月

李鴻瓊〈空間、旅行、後現代：波西亞與海德格〉《中外文學》26卷4期，1997年9月

林耀德〈羅智成的禁域—讀「夢的塔湖書簡」〉《文訊》31期，1987年8月

侯作珍〈藍星詩社對現代詩發展的貢獻—以五〇年代三次論戰為探討中心〉《文學新鑰》創刊號，2003年7月

徐望雲〈讓現代史詩站上起跑線—〈以陳吉光李陵答蘇武書〉與〈羅智成離騷〉〉《台灣詩學季刊》18期，1997年3月

翁文嫻〈在古典之旁辨解現代詩的「變形」問題〉《創世紀》128期，2001年9月

翁文嫻〈論台灣新一代詩人的變形模式〉《中山人文學報》13期，2001年10月

馬耀民〈象徵主義是什麼？〉《聯合文學》9卷5期，1993年3月

張曼娟〈羅智成的長詩，大開大何闔，優游自在〉（詩人節特輯）《文訊》，44期，1989年6月

張靄珠〈夢境邊緣的語言—羅智成詩集「光之書」讀後〉《出版與研究》45期，1979年5月

許悔之〈占領一座電台評羅智成的《寶寶之書》〉《聯合文學》6卷3期，1990年1月

許麗芳〈試論莊、荀二子天人觀念之異同〉《孔孟月刊》34卷5期

陳敏思〈商禽詩中死亡意象的分析〉《現代詩》復刊10期，1987年5月

陳淑美〈隨我走天涯—旅行文學正發燒〉《光華》23卷6期，1998年6月

曾淑美〈你讀過羅智成的詩嗎？〉《藍星詩學》1999端午號，1999年6月

馮雨〈「南方以南，沙中之沙」詩人焦慮的旅遊書寫〉《破周刊》復刊103號，2000年4月7日~4月16日

黃志安〈曾經冠滿台大—羅智成〉《聯合文學》172期，1990年10月

黃居仁〈時間如流水—由古典詩歌中的時間用語談到中國人的時間觀〉《中外文學》9卷11期，1981年4月

黃梁〈黃梁論詩的修訂與揚棄〉《現代詩》復刊22期，1994年8月

楊四平〈李魁賢與里爾克論詩歌精神的故事〉《笠詩社》227期，2002年2月

路況〈表象世界的思維者—讀陳克華詩的一些聯想〉《現代詩》復刊11期，1987年12月

廖玉蕙〈論柳敬亭及其說書藝術〉《中正嶺學術研究集刊》第11集，1991年6月

廖咸浩〈為青年的閱讀領航—廖咸浩導讀「夢中書房」〉《聯合文學》213期，2002年7月

廖炳惠〈何謂現代主義〉《聯合文學》9卷12期（108期）1993年10月

廖偉棠〈藝術對此岸的救贖—淺談里爾克的晚期詩作及其宗教觀〉《純文學》復刊25期，2000年5月

劉紀蕙〈女性的複製：男性作家筆下二元化的象徵符號〉《中外文學》18卷1期，1989年6月

蔣勳〈獨白—評羅智成的「夢的塔湖書簡」〉《聯合文學》34期，1987年8月

鄭愁予、羅任玲、鴻鴻、零雨等人，李蒙紀錄〈從第一本詩集談起〉《現代詩》復刊16期，民國79年12月

顏瑞芳〈戴望舒詩的寂寞主題〉《中國現代文學理論季刊》8期，1997年12月

蘇其康〈宇宙視域的探尋：李白、梵樂希、里爾克〉《中外文學》23卷9期，1995年2月

蘇雪林〈新詩壇象徵派創始者李金髮〉《自由青年》22卷1期，1959年7月

龔鵬程〈遊人記遊：論晚明小品遊記〉《中華學苑》48期，1996年7月

龔顯宗〈徐志摩的文學觀〉《中國現代文學理論季刊》4期 1996年12月

痲弦〈戰火紋身—尹玲的戰爭詩〉《現代詩》復刊18期，1992年9月

五、報紙類：

王開平〈黑色的異教徒〉聯合報，1999年3月22日

田芳麗〈羅智成一透過書和世界溝通〉中央日報，1996年9月11日

宇文正〈羅智成／一年之內出最多書的人？〉聯合報，1999年8月4日

翁文嫻〈精準設計的飛〉聯合報，2002年4月7日

張殿〈新書上架—攝影札記《M湖書簡》〉聯合報，2003年2月16日

陳素梅〈快樂的「精神分裂者」〉自由時報，1996年7月19日

曾淑美〈密語的溫度〉聯合報，1999年3月22日

楊佳嫻〈相互悖離又頻頻回眸〉(「宗教與文學的愛恨情仇」座談會)聯合報，2002年5月26日

廖咸浩〈久違了，詩人〉中國時報，1999年5月6日

賴素鈴〈睽違十載羅智成五書齊發〉民生報，1999年3月11日